当代学术思潮译丛

审美经验与文学解释学

著者／[德] 汉斯·罗伯特·耀斯

译者／顾建光 顾静宇 张乐天



上海译文出版社



当代学术思潮译丛

拉兹洛著／系统、结构和经验
霍克斯著／结构主义和符号学
麦奎尔等著／大众传播模式论
哈肯著／协同学：大自然构成的奥秘
耀斯著／审美经验与文学解释学
贝纳西著／市场非均衡经济学
柯廷顿等著／开放经济中的非均衡宏观经济学
弗拉德著／计量史学方法导论
罗洛夫著／人际传播社会交换论
阿佩尔著／哲学的改造
弗朗茨著／X效率：理论、论据和应用
理查德·H·戴等著／混沌经济学
亨廷顿等著／现代化：理论与历史经验的再探讨
布莱克编／比较现代化
赫尔曼·施密茨著／新现象学



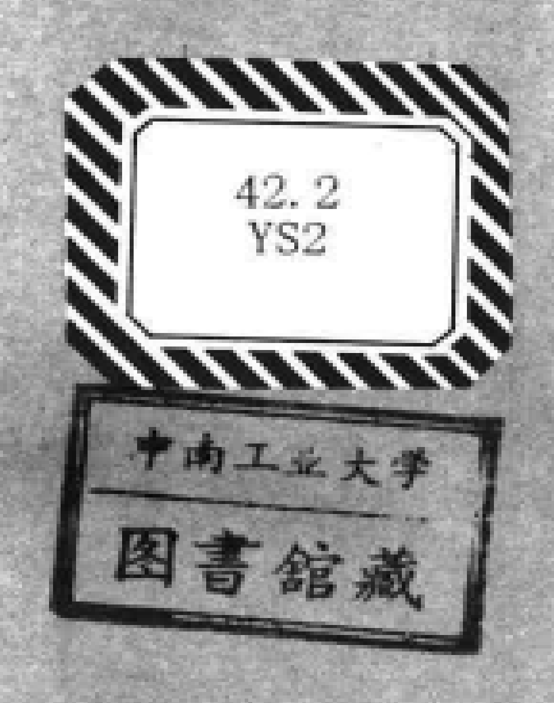
ISBN7-5327-1943-X/B·090

定价 23.50 元



审美经验与文学解释学

著者／[德] 汉斯·罗伯特·耀斯
译者／顾建光　顾静宇　张乐天



上海译文出版社

Hans Robert Jauss

AESTHETIC EXPERIENCE AND LITERARY HERMENEUTICS

University of Minnesota Press, Minneapolis 1982

根据美国明尼苏达大学出版社 1982 年英译本译出

审美经验与文学解释学

〔德〕汉斯·罗伯特·耀斯 著

英译者：迈克尔·肖

顾建光 顾静宇 张乐天 译

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

文华新技术公司排版

上海市印刷七厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 15.875 插页 2 字数 356,000

1997 年 11 月第 1 版 1997 年 11 月第 1 次印刷

印数：00,001—10,000 册

ISBN7-5327-1943-X/B·090

定价：23.50 元

译者的话

本书是德国“康斯坦茨接受美学”(Kanstanzer Receptionsäthetik)创始人和主要代表汉斯·罗伯特·耀斯博士在该派理论创立10周年之际发表的一本力作，已先后被译成英、法、西、日等7种文字。

按照编年史的方法，接受美学的创始应是在1967年4月13日。这一天，耀斯在康斯坦茨大学他主持的第一次研讨会上作了《作为向文学理论挑战的文学史》的宣言性讲演，并且立刻引起了世界范围的反响(该讲稿已分别被译成14种文字)。这一反响热烈而且富有成果，其原因可以从60年代以前文学研究的状况中找到：明确以读者——接受者为中心的文学效果史的观点开启了文学研究的新方向。

20世纪西方文学理论同其文学实践一样非常活跃，作品繁丰，流派纷呈。不过，到60年代为止，就文学理论各派的研究方向而论，大都明显地集中于以作家和作品为中心的研究。在其极端处，这些理论分别表现为将作家和作品视为考察社会、政治、

经济状况或者个人生活经历、心理状况的统计史料的实证主义和将作品视为孤立的自在体的“语言中心论”或者“文本中心论”(如新批评派、文体派或者结构主义文学理论)。前者威胁着文学的本体,后者则割断了文学作品外延(作品与作品之间以及作品与读者、与社会)的有机联系,助长文学欣赏和研究上的苦行主义,实际上取消了文学的审美价值。这两种倾向的共同之处是无视读者—接受者的存在及其作用。无视阅读活动中、文学传统接受中精神主体对于文学活动乃至整个人类精神活动及其传统的理解上可能产生的片面性和机械性。针对这种情况,解释学在哲学领域内探讨精神文化活动中的理解以及理解者这两个关键的概念的本质及其特点。解释学的理论先导是海德格尔1927年发表的《存在与时间》,集大成者则是加达默尔于1960年发表的《真理与方法》。在文学领域内,除了个别作家、评论家意识到并论及了这一问题以外,向传统文学研究挑战和创立新的理论学说的任务主要就由加达默尔的学生、中世纪语文学和法国文学学者耀斯所领导的接受美学承担下来了。

按照接受美学的观点,读者并非被动的接受者,而是作品(文化传统亦然)意义的能动的诠释者和解

释者，是作品意义的具体实现者。用经济学术语来说，他是作品（或称产品）的消费者；作为接受者的读者在任何一次特定的接受行为中，其精神和思想状态都不是毫无准备的“白板”，而是或多或少具有了“前理解”（海德格尔语）的。的确很难想象，有哪个读者在阅读《红楼梦》以前不知道“宝黛爱情”是什么，或者不知道《红楼梦》是哪一类书。这种“前理解”必定会影响到他对所接受的作品的理解。这种“前理解”在耀斯那儿被称为“视域”或者“期待视域”。随着读者被纳入文学研究的范畴，文学活动或者说我们对文学活动的理解实现了作家、作品、读者（或生产、产品、消费者）之间在一个系统中的联系。在这个有机的系统中，作为消费者的读者的意向必然影响作为生产者的作家的创作活动。这一现象在文学史上、在流派的盛衰中特别明显。从这个意义上讲，一直患有读者盲的文学史须得重写。不仅如此，以读者为中心的文学理论还迫使我们重新考虑与文学有关的一切问题，包括从简单的作品阅读现象到作家、作品、文体流派的盛衰，乃至读者对作家的影响或者读者在大众传播时代如何受影响、受控制等的文学社会学问题。

以上可以说是康斯坦茨学派的一些基本观点，

也是本书的理论基点。不过，这部该派10周年时的作品，无论是在理论上还是在实践上都有了新的突破和发展。耀斯的地位是令人羡慕的，在此他以该派主要代表的身份，同时系统地总结和探讨了10年来接受美学的接受情况。本书运用解释学对经验的诠释、特别是运用连续影响史的原理和可控视域融合的原理，把对文学理论的研究大胆地推进为对艺术、美学乃至整个文化的反思。的确，在高度商业化、科技化的20世纪，作为理论课题的审美经验一直受到冷遇，审美经验的问题更是无人问津。所以，当耀斯以其严谨的解释学理论和丰富的学识探讨审美经验的定义和自柏拉图以来的审美经验理论的发展，并将审美经验创造性地区分为创作、感受、净化三类（第1章）时，当他重新区分并肯定了审美认同（第2章）、分析了喜剧因素（第3章）时，他无疑是在发动一场理论界的革命。如果说耀斯在"论古代和现代抒情诗的结构统一性问题"（第4章）中给了我们一个以文学接受为指导的文体史研究实例的话，那么，在本书的最后一章中作者则决定性地将文学接受理论推广到各种层次雅俗文学的社会交流功能的研究之中（第5章）。

在以耀斯为代表的接受理论的发展中，除了个

别论断尚有争议外，其基本学术方向已为各家所承认。接受理论之所以能在短期内便产生巨大影响，除了上面提及的历史的原因外，恐怕主要是受惠于耀斯本人的理论素养和学术知识。他学识渊博，学风严谨，常常为了证明一个论点而不惜连篇累牍地引用原文。这种气势逼人的学术风格于理论的创立具有决定性的作用，可是也给读者特别是译者提出了很高的要求。引文涉及古希腊、拉丁、英、法、西、古意大利语等不同文字。译者虽全力以赴，尤恐不逮。

这儿翻译出版的还只是耀斯原著的第一部分。其第二部分发表于1982年，重点讨论文本阅读过程中的问答逻辑及其在理解、解释历史经验中的运用问题。作为向中国读者的介绍，耀斯还专门为我们这个中文译本写了一篇序言，表现了很高的学术热情和对陌生的中国文化所持的审慎的、虚怀若谷的态度。虽然耀斯对中国文化并不熟悉，但是他对中国文化抱有积极热情的意向。对此，读者自己可以从耀斯的中文版序言中看出。

本书中文版译者分工情况如下。由顾建光负责翻译："作者序言"、第1章的第2至第4节及全书的脚注；由顾静宇负责翻译："作者中文版前言"，第1

章第1节，第2、3、4、5章；由张乐天负责翻译："英译本导言"、第1章的第5至第8节。

另外，上海社科院文学所的刘峰先生和上海译文出版社的汤永宽先生先后审校了本书译稿，在此一并深表谢意。

译者

1992年元月于上海

作者中文版前言

为中国读者在我的这本书里加个序，这一请求使我的解释学理论面临着一个不同寻常但肯定又是很有意义的任务。这里翻译的从《圣经》、古代希腊一直到现代这一段审美经验的历史，当然是为处于西方文化环境中的读者而写的。西方文化有两千年的审美经验，它的视域是显而易见的，对于它的先决条件无须作任何特殊的解释。这本书第一次跨越了东西方文化之间的界限，从而进入一个不同的、陌生的视域。由于不懂中文，我对这一视域不太了解。中国读者的审美经验历史更加悠久。因此毫无疑问，他们对于这本书的接受将完全不同于任何西方读者。在接受的过程中，他们会遇到一种完全不同的、陌生的西方文化。在我们这个世界里被视为不言而喻，因而不需作任何考虑的事情，对于他们来说，恰好是出乎意料的、新奇的，或者是成问题的。我怎么敢妄求填平在自己的文化和陌生的文化之间的这样一条鸿沟呢？怎么敢要求从最理想的状态来进行东西方文化之间的这一新的对话呢？文学交流既能使外国人理解自己的东西，也能使自己理解外国人的东西。当涉及跨越欧洲和中国之间的界线时，我

的这一命题能够得到证实吗？我之所以敢抱有这样的希望，是因为有以下三条理由。我认为，这三条理由是普遍可用的；它们是视域解释学，审美经验解释学和阐释解释学的。

在视域的边缘处，人们所熟悉的视域通常会自动关闭，打开的则是另一个陌生的、出人意外的视域。跨越视域后的第一种经验便是隔阂感。这种隔阂感会让人产生一种排斥的情绪。第二种经验可能是诱惑感，即想把自己置身于新的东西之中去冒险。持这两种态度的人还只是在表面上跨越了视域：如果某人仍然带着自己的视域，仍然想保持自己的视域，或者只是对陌生的视域表示惊叹而并不想置身于其间的话，那么他就不可能理解、不可能从不同的视域中获得别的不同于自己的经验。对于出于激情而跨越视域的人来说，则还可能有第三种经验，那便是发现，通往他人的视域有可能成为彼此间的联系。打开自己的视域以吸收别人的视域，通过新的经验来纠正自己的期待，以便最后在承认别人的同时重新认识自己。解释学关于视域融合的咒语指的就是这种可能性。其前提是，人们不仅应该把视域融合理解为独自冥思的行为，而且也应该把它理解为一种会合，[1]必须孤注一掷，准备失去，也准备赢得。或者说得更准确一点，要想赢得一些东西，就必须准备失去一点什么。

我的第二条理由出于这样一种经验，即与艺术交往，受到美的震惊，便有可能让人们通过他人来理解自己。这样做肯定会跨越风格、宗教、政治、思想、阶级、性别和种族的界限，这

① 德文原文：Begegung，这里指自己的视域与别人的视域之会合。——译者

一点不仅表现在欧洲文化中。人的审美活动，不管是创作性的还是接受性的，都是建立在自愿的基础上的。无论是国家统治，还是神权政治，都无法强迫我欣赏或者拒斥一件美的艺术品，都无法命令我按照规定的意义去阅读一部文学作品。因为不管是一部文学作品，还是一幅画的意义都必须听凭读者或欣赏者内在的自由来评判，这种自由是无法转让的。我在这本书中所涉及的，并不是形而上学的美，而是在与美交往中得到的实践经验。因为，正是这种经验，而不是对美的形而上学的定义，能够使人在理解艺术作品的同时也理解自己。从这一点上来说，即使我的中国读者——据我所知——由于他们自己的传统而不了解柏拉图形而上学的真、善、美中的美，也无损要旨。我在欧洲写下这一部审美经验的历史，为的是要表明，柏拉图的形而上学无法解释艺术家和作家、欣赏者和读者在与艺术的交往过程中所得到的个人经验。审美经验是一种秘而不宣的、反形而上学的传统，完全可以把它与中国人一直在寻求并已达到的个人鉴赏力相比较，这种鉴赏力的发展渗透着道教的影响。我认为，这一鉴赏力的格式塔式的主观审美经验是我们两种文化所共有的基础。不同之处在于，中国人认为美和个人的感受一样是无法表达的。而在欧洲传统中，人们则一再试图用艺术语言来表述这种难以形容的东西，并在此过程中逐渐发现个人的感受。仅这一个例子就已经说明，我们为什么可以期待一种审美经验的解释学，期待在与美的交往中——这种交往不是强制的——比在政治思想领域的争论中能够更好地理解我们两种文化中自己的东西以及别人的东西。

我的第三条理由可以与中国的情况联系起来。自隋朝，

特别是宋朝以来，中国对想做官的人的一个很关键的要求是能写一篇阐释经籍的漂亮文章。作为一个欧洲人，我非常欣赏你们国家的这一传统。几个世纪以来，欧洲的政治家不学无术，对文学更是一窍不通。即使在我们这个时代里，如果政治家能够首先在文学这一和平的领域里学会思考问题的能力，那么，这对他们的政治决策来说，无疑只会有益处。我想，中国自汉朝以来的经学就已具有的阐释文章的传统，是以一种解释学为前提的。这种解释学与欧洲以解释《圣经》和荷马史诗为开端的解释学有着惊人的相似之处。正如我在作为附录的关于接受理论前期历史的那一章里所指出的，《圣经》的注释起初完全是由某种思想所决定的。也就是说，是为了保存、拯救一部神圣的、历史越来越久远的文本的权威、并使其获得新的意义。然而，从长远的观点来看，思想是无法阻止一种被认为是万古不变的意义的变迁和必要的更新的。为了使一部过去曾经有过权威的文本满足始终变化的现实的需要，就必须不断地通过解释和再解释来更新其意义。这种解释学(不管是公开的还是隐蔽的)，也在不断地更新着中国传统的东西。这种阐释解释学便是欧洲一种年轻的文学理论，即在60年代由康斯坦茨学派所创立、被称为接受美学的产物。

对于我来说，收到这部著作的中文译本之时将是一个伟大的时刻，中文译本将使我和我们这一学派跨越我们文化中看似不言而喻，可其实是很成问题的、受局限的视域。我希望，也许有一天我能从中国读者那儿学到一点东西。如果谁把自己所处世界的视域看作唯一的现实，而看不见在界线的那一面，在他人的世界里，还有许多新的视域在向我们开放的话，就学不到这些东西。因此，我想用这样一段引文来结束我

为中国读者所写的这篇序言(这一段话引自回顾接受理论前期历史那一章的结尾,它概括了接受理论的精髓):“我期望读者在我的书中读到我所不知道的东西。然而,我只能期望那些愿意读他们还不知道的东西的读者做到这一点。”

H·R·耀斯

1987年3月

英译本导言

弗拉德·戈德齐希

大约11年前,汉斯·罗伯特·耀斯在他提出复兴文学研究的纲领的那部著作前言中写道:"最近以来,文学、文学史和文学研究的名声越来越坏。"[①] 我们从一开始就应注意的是,耀斯在文学和文学研究之间插入了历史。插入历史一词并不只是为了文辞排比之美,历史也是由作者在这部著作的关键章节(即理所当然享有声誉的论文"作为向文学理论挑战的文学史")中以遒劲的理论和学识加以强调的论题。这篇论文原来是他在1967年康斯坦茨大学举办的他的学术研讨会上所作的开幕词。[②] 然而,从发表这个演讲那天起直到首次出版《审美经验与文学解释学》(上卷)(译文在这篇介绍性文字之后)为止,10年过去了。在这10年中,历史并没有停滞

---

① 耀斯:《作为挑战的文学史》(法兰克福,1970年)。

② 这篇开幕词演讲于1967年4月13日,题为"文学史的方法及其研究目标是什么?",显然是作为对席勒的"文学史的研究方法与目的是什么?"的讽刺性暗示。也许是因为感到他的听众几乎没有注意到他在演讲中所要表达的挑战性,耀斯改变了标题以标示在这次演讲中发动的挑战,改变后的标题为"作为向文学理论挑战的文学史"(1967年),并最终缩略题为"作为挑战的文学史"。

不前，它与文学及文学研究的关系变得更为复杂了。这不足为怪。有些人可能会为这一发展感到窘困。但耀斯不是这样，他提出了一种能动的历史观，这种历史观将主导文本的接受。他从自己的理论视角出发，觉得自己处在很令人羡慕的位置上研究对他自己主张的接受情况并对这种接受作出反应。他在自己的论述程序和写作中具体证明他的主张先是由他在理论上详细阐述、随后又在其他人的作品中获得具体的例证的。尽管耀斯没有公开说过，因为他非常谦虚，非常注意学者的礼节，但在写作《审美经验与文学解释学》的过程中，他一定不止一次地思考过这种理论与例证的辩证法。由于英语读者可能并不熟悉这段历史，我将对它作一概述，然后再对耀斯在我们中间可能产生的影响作一推测。最后，我将对本书的核心思想作某些评论。

（一）

要在德国文学批评界刻画出耀斯的位置并不是一件轻而易举的事情，因为他在许多方而都偏离了他那个时代处于统治地位的中心。尽管耀斯在过去 15 年里是在一群因同样关注方法论研究而联合在一起的学者圈子里工作，但是，他的创造性的思想几乎是独辟蹊径地发展起来的，并没有追随任何前人走出的路径，一直到他在康斯坦茨那所新的多学科大学获得教职而突然出现在全国人而前。在康斯坦茨，他的思想大大推动了德国文学批评界的重大转变。

在第二次世界大战刚结束的那段时期内，德国的文学批评是由来自美国的“新批评”派的研究方法所主导的。当时的

人们有足够的理由采取"封闭式研读"的技巧，以反对盛行的实证主义传统，这种实证主义要么把文本看作传记文献或历史文献，要么把文本看作决定这些文本的各种影响的总体。但是，探究作品内涵的研究方法自有其优点，它允许人们回避所有的历史问题，从而不必涉及对当前政治效忠的棘手问题，这成为德国文学的学者们在实践中采取的主要方法。但耀斯基本上不为所动，因为他是研究传奇文学的学者，在这一学科领域中，情况不太一样。正如哈拉尔德·魏因里希（Harald Weinrich，他是一位著名的传奇文学研究者，也是一位早期研究读者反应的理论家）最近在他的个人回忆录中提到的，1948年恩斯特·罗伯特·库丘斯（Ernst Robert Curtius）的《欧洲文学和拉丁中世纪》的出版打动了许多年轻的德国人。因为这本书为他们提供了"即刻把他们自己连同他们的民族重新整合进文明而有教养、美好而又古老的人类大家庭的不期而遇的良机"。[①] 人们把库丘斯描写成一位冷战时期的人道主义者，他的人道主义见解则是"一种以掩盖西方世界资本主义的复辟为目标的战略思想"。[②] 尽管这种说法会使英国读者感到牵强和偏激，但是，作为阿登纳的智囊团的成员，他所给予阿登纳时期德国的影响，正与人们极力避免任何社会学的反思而把历史构想成代代相传的传统这些情况相合，这一点是确实无疑的。然而，耀斯又一次偏离了这一运动的中心。师从当时正在重新考察解释学的结构和功能的汉斯－格奥尔

---

① 哈拉尔德·魏因里希：《恩斯特·罗伯特·库丘斯的〈欧洲文学与拉丁中世纪〉（1948年）一书以后30年》，载"罗曼语评论"总第69期，1978年第4期，第262页。

② 同上。

格·加达默尔，耀斯看到了过去和现在之间的不解关系的无可回避性，从而也看到了面对历史问题的必然性；他还进而认识到这种对历史的反思发生于一种交流的结构之中，因此，需要考虑到在其间遭遇的个体和社会两个方面。在他论中世纪法国文学的著作中，以及他那本至今读者有限的论述普鲁斯特《追忆逝水年华》一书中时间和回忆与小说结构关系的优秀著作[①] 中，他开始谈论前一个问题，即历史问题。60 年代初德国社会的急骤变化，特别是大众传播媒介的兴起和接踵而来的教育危机提供了探讨第二个问题即检验交流的社会心理层面的时机。由于这是一个在德国引起激烈争论的问题，在近期内不可能取得一致意见，我们在这里也就只能就耀斯关于这个问题的立场作一简述。

传统的人文教育的方法和目标，无论是沿着库丘斯的古罗马理想的路线发展而来还是出自研究“作品内涵”的文体形式主义，都已证明是脆弱的，不足以抵御新的传播媒介。这些方法是为了悠闲而深思熟虑地研究和继承传统名作而设想出来的。它们并没有为人们提供如何对付那些由传播媒介带来的精致复杂的、在审美上往往很微妙的信息的方法。这些信息凭借其巨大的数量与接受时间的加快而压倒了高雅文学。耀斯把这种情况看作是文学教育履行“批判的社会功能”失败的信号。他指出，文学教育的功能应当是赋予个人以敏锐的识别能力和道德判断力，以便保护他或她自己不受“隐身的规劝者”的影响。很清楚，耀斯是在现存社会的框架内考虑发展

① 耀斯：《在马塞尔·普鲁斯特的〈追忆逝水年华〉中的时间与回忆》（海德堡，1955 年）。

这样一种批判的社会功能。他从过去一直到现在所要论证的是，文学，特别是过去的文学，对社会有一种赋形功能。从政治上说，可以把他的态度看作自由主义的改革者。

实施这样一个计划需要重新阐述理解我们与文学（包括过去和现在）的关系的方式。库丘斯的模式由于不能抵御文化的平庸化而被判为不合格。他这个模式过于虔诚，而且除了像神父那样赞美辉煌的过去以外，没有为我们提供什么东西。人们发现"封闭式研读"的形式主义也不合格。理由有两点：一、它要求读者严格约束自己，在他或她与文本接触的过程中，排除所有的个人兴趣和偏爱，以便让文本能够顺利地展示其意图的结构；二、这种规范性的研究强调每一文本的自主性因而无法把文本与历史重新结合起来。就在这时，耀斯做了某种对于他这个时代的一个专攻文学的西德学者来说十分大胆的事情：他把目光注视在由马克思主义提供的历史模式上。虽然他因马克思主义依赖于经济决定论而拒绝接受它，但他还是在研究文学的学者中发动了一场关于马克思主义历史观的价值的辩论。他有时采取了被认为是十分模棱两可的立场，例如他宣称马克思主义文学批评家并没有用适合于马克思历史观的概念来替代文学史的浪漫主义模式。同样地，他也注意到，卢卡奇对文学反映现实（但并非成为塑造现实的构成因素）的方式的关注导致了对文学创造的研究，却没有意识到文学对读者的效果。耀斯于是转向新近翻译过来的俄国形式主义者的著作，特别倾心于雅科布松和季尼亚诺夫所提出的文学进化的概念。虽然他赞成他们的受现象学影响但以更富有语言学色彩的术语所描述的过程（个人的作品如何从他们的先辈们那里脱颖而出，如何把某些前人的特征化为己

有，如何企图通过有意识地改变某些技巧来背离前人)，但他反对他们的总体观，因为这种总体观宣称，文学作品的演变是在它们自己独立的系列中发生的，无须涉及文学以外的历史。

耀斯回到自己的出发点，重新审查了我们称为阅读的特殊交流状况。如果我们认为读者是阅读活动的一个组成部分，那么，阅读的功能就不可能是确定文本的某种客观而永远确凿的意义。毋宁说，任何阅读概念都必须从承认这一点出发：读者完全沉没在他(或她)的阅读对象所由产生的传统之中，而且实际上文本自身就是其接受模式中的一个环节。例如，没有哪位济慈 的读者在阅读济慈的诗歌时会一点不知道阅读高雅的浪漫主义诗歌是怎么回事。但是，我们一旦开始以这样的方式思考，就会碰到一大堆问题：我们阅读时发生了什么？我们把自己带向作品还是我们从作品中得到些什么？我们把什么样的预先判断带到了阅读活动中？比方说，我们是否期待着表现在某些样式中的某些东西？我们是否被某些著作、某些作者、某些声誉吓住了？这种威吓的性质是什么？我们把什么样的作者形象带人了阅读活动中？在作者为我们写作时，作为读者大众的我们是否对她或他施加了某些影响？我们能否直接走向文学？如果不能，我们又需要通过什么样的媒介？我们被操纵到何种程度才能按预期方式作出反应？怎样确定我们的审美反应可能与作者的意图相左？所有这些问题，特别是那些和价值有关的问题，只要人们试图从读者或者接受者的角度研究文学，就必然会成为人们率先注意的问题。

耀斯为建立其接受美学的基本范畴，吸取了加达默尔的

教诲[①]。尽管加达默尔从一开始就把哲学的理解和日常的理解合而为一，但他关注的却是理解(显然是哲学的理解)的本质。他认为，理解是一个我们卷入其中却不能支配它的事件；它是一件落在我们身上的事情。我们从不空着手进入认识的境界，而总是携带着一大堆熟悉的信仰和期望。解释学的现象既包含了我们突然遭遇的陌生的世界，又包含了我们所拥有的那个熟悉的世界。涉及解释学现象的大多数哲学概念都要求我们克服我们自身(历史、心理、社会等等)的界限；加达默尔则争辩道，这是不可能做到的，重要的是使用解释学的现象去辨识我们把什么东西带进了陌生的世界。这样就可以通过发现我们自己不加怀疑的先已形成的判断来获得关于我们自己的知识，并且通过扩展我们的视域直至它与陌生世界的视域相会合，以获得那个陌生世界的知识，从而使两个视域融合。

加达默尔关于这种会合的最为著名的模式是提问与解答的模式。必须把阐释者与文本的关系设想成双方处于平等地位的对话。这样的对话假设参与者双方的关注有共同之处，而并不仅是"图谋"对方。于是，阐释者就不必把注意力集中在文本上而必须把注意力对准与文本有关的问题上，随文本一起处理这个问题。这样，阐释者就不必与作者相认同(无论如何，这种认同都是一种幻觉)，而只是去探究文本所关注的问题，并顺着文本的最初问题所追踪的方向接受进一步的质询。一个质询的视域出现了，但它并不假装自己具有某种新的客观性；毋宁说，它是一种使作品活生生地呈现在我们眼前的方式，因为我们现在关注的是文本的问题，并让我们的关注

① 加达默尔：《真理与方法》(慕尼黑，1960年)。

与文本相关联。

耀斯接过了加达默尔的视域概念，把它称为“期待的视域”，意指在一部作品出现时人们对它的反应、预先判断、语言的和其他的行为之总和。一部作品可以通过证实由它引起的期待而实现这样的视域，也可以通过在作品与期待之间制造距离而使期待落空。耀斯把这称为“审美距离”。审美距离成为文学史的一个重要构成因素，因为它可能导致以下两个主要过程中的一个：要么是公众更改其视域，以接受作品（从而构成了接受美学的一个阶段）；要么是公众拒绝一部作品，使之处于蛰伏状态，直到它被接受为止，也就是说，直到一个适合于它的视域被锻造出来为止。中世纪文学的情况就是这样，它不得不等待浪漫主义来发现一个使它重新被接受的新视域。在有些事例中，尤其是在现代派那里，公众分裂为愿意接受者和坚决拒绝者两个阵营。从文学的社会批评功能的角度出发，耀斯在文学文本变更期待视域的能力中看到了一种对接受者和对文学都能发生作用的强大的解放力量。对接受者来说，这种力量是使他从可能尚未意识到的对作品所抱的成见中解脱出来；就文学（尤其是古典文学）而言，它使我们重新发现作品的初始影响，那种影响经过人们数百年的崇尚和膜拜之后本已消蚀了。

耀斯声称，这样一种关于读者和文本相互作用的观念恢复了文本的历史性，因为接受者大众（包括过去的和现在的大众）都被完全卷入其中，成为文本的中介。因为正是在日常生活中，读者建立起自己的期待视域；任何由作品带来的改变也必定发生在同样的日常生活中。读者大众在较老的作品与较为晚近的作品间扮演着中介的角色。这样，俄国形式主义所

不能避免的陷阱，即文学与生活的分离，就被填平了。而这就为理解历史将会记载的文学上先后发生的事件的形成提供了基础。按照这些原理，一部还在延续的文学史看来就显然会是经验论的，而不是以价值取舍的。因为它不会服从某些预定的逻辑，只是记录下它所注意到的事情。它不会屈从于实证主义的计算总数的观点，原因是它需要辨明自己的历史标记。所以，实际上，每一代读者都必须重写历史。这并不是这种理论的缺陷，而正是它的最为解放的特征。因为它确信，没有一种固定的观点会永远流行，每一代人都必须以新的方式阅读文本，都必须从自己的角度来质询文本，并以自己的方式通过作品提出的问题来发现与自己有关的东西。

因为耀斯的这些见解强调的是要克服文化生活的过分的间接化，所以，具有讽刺意味的是，他的这些见解竟会出现在一种使其受到曲解的视域里。促使耀斯系统阐述一个研究纲领以更新文学研究和教学的那些忧虑，这时已经演化成德国大学的、实际上也是整个社会的骚动中的一股强大的社会政治力量。这是一部仍待写出的历史，它的复杂性当然超出了这样一篇导言的范围。但是，为了我们的目的，注意下述诸点也就够了：强调对文学接受经验的重新鉴定；使迄今被看作被动接受者的读者所起的积极作用合法化；批评传播媒介；号召重新组建人文的研究以及提倡发挥文学教育的社会批评作用等等，耀斯的这些观点从表面上看来与更为激进派别对教育和社会改革的呼吁颇相类似。或者毋宁说，大学内外的保守派不仅把耀斯看作是为德国社会主义学生联盟和议会外反对派对抗力量涂脂抹粉的人，而且认为他充当了特洛伊木马。耀斯与以批判现存秩序而著称的法兰克福社会研究所不同，

他看起来是一位传统的德国学者。对当时的右派来说，这位高级教授（正教授，德国高等院校最高层次中的一员）是他们中的一个叛徒。可是，来自右派的严厉指责与来自左派的诘难在程度上并没有什么不同。左派断然认为耀斯在研究方向上是改良主义的而不是革命的，并往往从他研究中看出一种被统治集团所收买的企图。当学生们占领阿道诺在法兰克福的研讨班、最终必须由警察来驱散时，[①] 人们可以看到那些激情会变得多么地充满敌意。耀斯的处境于是就变得十分困难了。右派习惯于用权力反对耀斯，或者更准确地说，是反对他的较为年轻的伙伴，以致有好几次他不得不以辞职相威胁——这种威胁由于他接受了作为美国访问教授的邀请而变得更为可信。耀斯在他自己的著作中回答了来自左派的攻击，以致他在1970年以后发表的作品给人造成这样的印象：他只打击左派，所以是右派的盟友。但这是说不通的，是一种误解，因为实际上耀斯的回答是有精密区分的，他用双方都能辨认的武器回敬来自两个方面的批评：用思想反对左派，用他手中的权力反对右派。

因此，《审美经验与文学解释学》是一部论战性的著作，这个特征有时十分明显，有时较为隐晦。它首先反对的是被耀斯视为占主导地位的左派艺术观：阿道诺的否定美学以及与

① 由于散发传单、漫骂（称他为“纨袴子弟”，以提醒他在美国逗留期间的传闻）等等事件，阿道诺的研讨班在1968—1969整个学年中被迫中断。学生最终占领了于尔根·哈贝马斯的办公室。阿道诺反对他们的强迫性免职。但是，当此事在大学校长的鼓动下于1969年1月31日发生时，阿道诺与领导搜捕集会的警方官员握手的镜头被拍摄下来。这一殷勤的告别姿态被当作阿道诺“背叛”的证据。

之相伴随的意识形态批判运动。这本书多次明确地提到阿道诺，并对阿道诺的观点作了正式的批判，即使是在没有直接点名的地方，批判的也是阿道诺。例如，耀斯把他对当代作家最严厉的批评留给了塞缪尔·贝克特(Samuel Beckett)。贝克特正好是阿道诺打算奉献自己《美学理论》一书的作家——假如阿道诺能够在他死前完成这部作品的话。同样地，人们可能会为耀斯选择“家的温馨”作为讨论19世纪中叶抒情作品的主题而感到惊讶。因为他赋予这个主题以十分肯定的价值，而与阿道诺关于同一主题的一个变体即“家里”(也是用法语来表达的)在克尔凯郭尔著作中所起作用的解释直接对立。[①] 如果本文的目的不是作导论而是作研究，那么，它将试图以出自哈罗德·布卢姆(Harold Bloom)感染论战学的概念来代替他们的接受美学倾向。

尽管耀斯和阿道诺对文化的现状同样地表示关注，但两人的观点迥异。阿道诺的思想总是极端辩证的，他同样关心艺术操纵问题，但这马上就发展成为对意识形态手段的批判，这种批判是由为这种操纵辩护而引发的。在他看来，美学理论实际上像任何哲学活动一样，不仅是理论性的而且是批判性的。因为在社会领域里，只有批判性的理论才有可能产生影响。就艺术而言，它的任务(但我们将会看到，这是一种乌托邦式的任务)在于恢复其合法存在。这种情况只能出现在一个解放了的社会中。由于阿道诺没有讨论这种解放的具体手段问题，余下的就只是批判的要素，这种批判必定渗透着由

① T·W·阿道诺:《克尔凯郭尔:美学构造》，第2卷(法兰克福，1979年)，第66—69页。

目前状况带来的悲观主义情绪。

这样，对阿道诺来说，艺术是对社会冲突的记录，没有自由，并且受到意识形态的控制。所以，实际上艺术表现为上层建筑的一个组成部分。他根据自己先前对于发达资本主义的研究，试图说明艺术怎样被迫以它的形式来体现社会冲突。因此，要谴责艺术目前所遭受的待遇，人们就必须从一个实际上并不存在的视角出发。这种视角也许能为一种无冲突的世界中的艺术观打下基础。当然，这是乌托邦的思想。但是，用阿道诺自己的话来说，今天艺术的处境是"充满疑窦的"。因为，如果说艺术在过去一直服务于宗教仪式或其他的宗教信仰和习俗，那么，它在启蒙运动时代所取得的自主独立就只是一场新奴役的序幕。在阿道诺看来，我们的社会被工具理性所统治，它的制度的标志就是官僚政治，它从总体和结构上讲是不愿意让艺术具有自主性的。或者更准确些说，它利用艺术自主性来赋予艺术以商品的能动性，这种能动性受市场运作的支配，成为占统治地位的意识形态的工具。市场自身就是种种控制的对象。控制之一就是对艺术的学术研究，这种研究有助于形成(可销售的)价值等级体系，并从而为市场销售策略提供了根据。

把艺术转化为商品导致对概念的价值作规定，坚持封闭的艺术形式，坚持其完成了的、包装好的产品的面貌。在当前的社会经济环境里，只有歪曲艺术对象的形式，才可能实现这种封闭，否则的话，就必然会再现出社会的冲突和矛盾。真正的艺术拒绝这种封闭，抵制艺术的商品化。真正的艺术坚持其并非尽善尽美的特点及其全然的无功利性，和它服务于某种目的方面的无能。因为它在断然肯定自己的无功利性的同

时，也就是向我们社会从意识形态角度出发而宣扬的和谐一体化的主张提出了异议。这在实践上意味着，艺术（更不用说文学）的研究不应采取传统美学的形式，而应该采取一种分析学的方式。这种分析学方式在对单个艺术对象的直接研究中，会引出艺术对象对于历史的领悟方式，亦即艺术对象再现当初的社会争端的方式。这就需要全盘否定所有希望为艺术重新建立理想的独立地位的艺术研究方法。在阿道诺的观点中，最主要的是，每一个个别的分析都在艺术品中揭示出本质上是批判的要素，这种要素与其社会的秩序和意识形态相对立，它否定这种秩序和意识形态。因为我们只能以这种方式来重新发现艺术的真谛，即艺术是历史的碑铭，从而也包含对未来解放的预兆。

在阿道诺的美学理论中或者说在他的整个思想中，起作用的主要是否定性。他赋予这个概念以特别丰富的涵义。首先是阐述非同一性的认识原则，这一阐述后来又被作为他“否定的辩证法”的哲学基础，而这正是耀斯全部批判的矛头所向。在黑格尔的辩证法中，否定性是概念朝向其“他者”的运动，是扬弃过程中的必要阶段，是对初始概念的克服或扬弃。但在阿道诺看来，黑格尔的综合就其理想的性质来说是不可能的。理性之所以不能把握现实，主要不是由于其自身的局限性，而是因为现实（本质上总是社会性的）在其客观条件中过于矛盾，以致不可能被理性所包容而不以种种矛盾影响理性。因此，阿道诺认为，概念与现实是既互有差异又相互关联地存在着的。阿道诺不像所有唯心主义的认识论那样以概念来映照现实，而是根据概念与现实的非同一性用概念指称现实。人们可以用作为起点的现实来观照这个过程，获得同样

结果。因而，艺术的认识力量不过是非同一性这条普遍原则的作用的一个例示，这就是否定性。

耀斯在本书第1章第2节中一针见血地批判了阿道诺的观点，这里无须先作总结。然而，耀斯的批判诉诸一个概念，这个概念后来成为研究中的一个主要分析概念，即认同概念。认同概念在这里是合乎逻辑地出现的，这一点对英语读者也许并不明显。我们用“经验”这个简单词语所表示的东西，德国人是用两个词来表示的，这就使人们有可能通过偏好其中的一个词来表示一种重要的概念差异。在美学中，特别是在生活哲学的框架内，人们更喜欢用“经历”(Erlebnis)这个词。由于它通常译为“生活经验”，所以，也就假定了经验高于反映，而且，它也形象地体现在存在主义的“存在先于本质”这一基本格言中。早些时候，在狄尔泰的解释学中，“经历”是主体寻求理解的对象。与此相对照，阿道诺求助于“经验”一词，他想用这个词来表示，反映本身就是生活经验；反映涉及整个个体，而不仅仅涉及他（或她）作为认识主体的能力。与康德比较一下，人们就能轻而易举地领悟到这里的区别。阿道诺反对黑格尔辩证法的“扬弃”概念，在很大程度上诉诸他那种给个体强制规定内容的极端做法。他希望保护个体的单一性，反对黑格尔把它合并到所谓“绝对精神”的集体主体性中。为此他返回到康德的现象学及其自主主体的概念。但是，阿道诺批判了康德关于主客体关系的思想。因为在他看来，这种思想会导致同一性的假定，而他自己正打算以非同一性原则取代那一假定。他认为，康德的个体概念过于形式化、过于抽象，因而很容易被隶属于具体化思想之下。这在先验主体这个主要范畴中是显而易见的。从先验主体的角度看，每个主

体就像是一件商品那样可以与另一个主体互换。于是，特定意义上的个体就完全消失了。如果反映被认为是经验，那么它与生活经验的关系就不是抽象关系，也不会变成具体化的所在。同时，这暗示人们，认识不是一个单纯的智力问题，而是和整个的人（包括他的身体）有关的问题。总之，正是整个的人作为经验上存在着的个体从事着"经验"，而"经历"不过是反映的素材而已。耀斯保留了"经验"这个词语，用来指审美经验，从而为他的探讨找到了与感受的肉体方面相关联的东西，这样就使关于快感的精采讨论得以展开。但是，耀斯反对阿道诺，他返回到康德的个体概念以及个体认知能力概念的另外一个方面。在康德看来，个体不可能经验到对象本身的存在这样一个事实，要求在诸个体中间假设另外一种尺度，这就是所谓互为主体性。黑格尔和马克思在他们各自关于主人和奴隶的辩证法以及阶级斗争的概念中都保留着康德的这一观点。但是，阿道诺坚持认为，每个主体所固有的，并且永远不可归并的个体性，妨碍了人们对似乎是个体的单一性存在作出任何解释。耀斯反对这一概念，他恢复了康德关于主体概念的互为主体性的尺度。他把这个尺度建立在交流的基础上。在交流的框架内，人们可以共享经验。结果，在不放弃（至少不明显地放弃）"经验"所蕴含的反映也同样基本的条件下，他再次抓住了狄尔泰"经历"概念的解释学尺度。经历的互为主体性的尺度可以在认同的机制中找到。认同的概念就这样替代了狄尔泰的"引人"或者移情概念。总之，耀斯强调艺术作品的否定性以认同为中介，从面取代了阿道诺的"否定—肯定"两极。这样，认同就成为接受美学的关键性概念。

（二）

我想用把耀斯与阿道诺相对立的方法，来对某些论争作一番总结，这虽说有点牵强却具有代表性。然而，这些论争可能会给我们留下这样的印象，好像我们的批评界缺少相对应的人物。乍一看来，我们对耀斯的接受（已经由拉尔夫·科恩在《新文学史》和迈克尔·里法泰尔在《罗曼语评论》上发表的耀斯文章的译文作了传播）将在我们最近喜欢称之为"理论"的一般领域内发生。其中，被称为"读者反应理论"的分支目前正由诺曼·霍兰、斯坦利·菲什和戴维－布莱奇等人不同程度和不同角度地加以发展；而耀斯在康斯坦茨的同事以及"接受美学家"伙伴沃尔夫冈·伊泽尔较早受到的欢迎已经为耀斯的到来准备了条件。毫无疑问，这一领域的学者将构成耀斯的数量可观的读者。考虑到耀斯的贡献的性质和他所涉及问题的重要性，出版现在这个译本是有充分理由的。但是，在我看来，如果耀斯仅仅为这样一些团体所阅读，那将是一件憾事。因为，耀斯是一位视野超出某一特定研究问题的思想家。毋宁说，他善于作艰苦的跋涉，不走别人已走过的路，而如杰弗里·哈特曼告诉我们的[1]，他是在荒野中，在当今批评界漫游的大地上行进。研究读者反应的理论家和实践家将从他们特殊的优越地位来研究耀斯，而且有着他们自己的兴趣，不需要什么指导。但我们对耀斯在荒野里漫游的原由却需要

---

① 杰弗里·哈特曼：《荒野里的批评》（纽黑文和伦敦，耶鲁大学出版社，1980年）。

作一些评论。

我认为，耀斯的批判产生于在60年代降临德国高等教育界（特别是在人文和社会科学范围内）的危机感。目前在同样的领域内，我们自己也处于一种危机状态。这已是老生常谈了。不过我们是否意识到自己正处在转变中这并不清楚。我们的危机在许多方面不同于德国的危机；他们的危机是成长中的危机，我们的危机则是萎缩中的危机；他们的危机与大众媒介的迅速发展有关，我们的危机却并非如此；他们的危机发生在政治气氛很浓的社会环境中，而我们的大学校园在人们眼中却比任何时候都更不关心政治。这样的比较并不特别具有启发性。更为重要的也许是找出那些在认识结构中正在发生的变化。如果我们以英语学科作为例子，那么，危机的程度就会变得更加清晰，耀斯所关注的问题也就更切合时宜了。

大学内外的一些人这样告诉我们，欧洲大陆上存在着"识字"的危机；学生们既不能读也不能写；他们不再能理解他们所读的东西；雇主们以嫌恶的或至少是忧虑的目光看待我们的毕业生。我们生活在一个要求迅速解决新发现的问题的社会里，所以，在过去的10年里，我们已经在写作（不论人们管它叫写作还是修辞、作文还是交流）大纲方面投入了数量巨大的资源、财力和人力。这里不是对这样的努力进行估价或批评之处，也不是对我们的领域中研究最少的学科之一获得大规模成果的智慧（更不要说其功效）表示惊奇的地方。只要想一想英语系受到的影响就足够了：在几乎所有的情况下，教师们都被重新分配去教写作；更有甚者，对教职的主体部分（如果不是全部的话）都作了重新任命，而这是以牺牲较为成熟的课程为代价的。写作课在过去一直不受重视，一般都是分派

给资历较浅的教师和助教去教的，所以，目前人才分配中的变化引起了资深教师的憎恨。他们认为自己在所在系科的传统权威和学科形象遭到了破坏。结果，在许多大学里，开始出现两种人之间的敌对关系：一种是主管的行政人员，他们感到自己是在对社会的压力作出反应，他们要求更多的写作课程；另一种是资深英语教师，他们害怕一旦他们中的某人退休或者离职，传统的教职(例如讲授18世纪小说)就将让位给写作课程的助教。于是资历较深的教师便更想占住他们所珍视的位置，并作好准备为这些专业领域职位的重要性辩护。慢慢地，英语系具有了一种新的结构：一个讲授写作并雇用大量研究生当助教的服务性部分，还有一个为那些有意投身这一职业而不论其就业前景多么黯淡的人提供本科和研究生训练的专家部分。在这方面，英语系很快就变得像外语系一贯所做的那样，使语言教学的功能与研究生训练及其研究完全分开。但是，在英语国家的大学里，英语作为一门学科决不会成为像法语或者德语一样。对所有想研究(并思考)他们自己的文化的人来说，英语一直是他们所要选择的对象，而法语、德语系只是依靠它们的异国情调或人们的特殊兴趣来吸引学生。渴望成为作家的人，未来的批评家，以及那些渴望获得一种全面的教育以便为自己打下良好职业基础的学生都会来学习英语。因为英语即使不完全是F·R·利维斯的"思维学科"，[①]它也比任何其他的课程更接近于那种理想。但在今天，学生所面临的却是这样的英语系：一方面是从事基本的读写训练

① F·R·利维斯：《活的原则，"英语"作为一门思维学科》(纽约，牛津大学出版社，1974年)。

或者提高读写能力的训练，另一方面则是专注于自身的扩大再生产——培养这一专业未来的从业者。对那些粗通文字的学生来说，要他们选英语系似乎太专业化了。他们选择那些将来更有可能获得优厚报酬的职业的课程，是毫不奇怪的。如果在目前，以外语系的结构模式为准的英语系的重新组合继续发展下去，那么，涉及文化的广阔领域就将渐渐地首先从大学、然后也从公众的生活中缩小以至消失。这就是我们的危机的实质所在，也是我们的困惑所在。危险在于，最后我们就将只有那些留恋过去从未存在过的整体性、坚信自己从事的事业具有无所不包的普遍性的传统主义者发出的越来越尖厉的呼喊，以及出自于他们专门学科的片言只语和技术性的术语。

耀斯的著作可以帮助我们恢复文化批评失去的这个空间，但这不是一项没有危险的事业。既然我是通过举例（耀斯、阿道诺、英语）来作说明的，那就让我再举最后一例：莱昂内尔·特里林。显而易见，特里林在我们目前考察其划分状况的空间中占有显要的地位。我确实非常想把特里林死去的日子作为这种考察过程的开始，但我担心这样做有利于叙述而非判断，因为我们面临的困境的某些根源在特里林身上已经体现出来了。

令人印象深刻的是，耀斯这部著作中关于审美快感的精湛论述在英文著作中是没有先例的，除非我们回到特里林于1963年发表在《党派评论》上的一篇文章《快感的命运》。[①] 特里林的这篇文章已被翻译成好几种欧洲语言，打消了在欧洲

① 收集在《超越文化》一书中（纽约，1965年），第50—76页。

大陆广泛流传的认为英语中没有审美思想的看法。这篇文章考察了在启蒙运动和浪漫主义之间出现的有关快感本质的规范性变化以及这一变化对我们的艺术概念的影响。特里林开始时引用了华兹华斯《抒情歌谣集序》中的那句令人迷惑不解的话:"快感这一崇高而基本的原则"构成了"人的赤裸裸的和天生的尊严"。由此人的本质问题就构成了特里林对于快感的反思:人的尊严以及快感在他的成就中所起的作用。华兹华斯的快感概念确实是严肃的,但是它与某些历史思潮(特别是作为启蒙运动的政治理论的幸福论)并非是不相干的,其中最好的例证就是法国大革命关于普遍幸福的许诺。特里林非常仔细地说明了尊严的概念来自于一定的物质福利水平,其特点是占有奢侈的物品。华兹华斯被迫相当贴切地扮演了一个"智慧的说教者"的角色。与华兹华斯相反,济慈对于快感存在着矛盾心理,或者更准确地说,他发现了快感所特有的辩证法。尽管济慈也很注意快感的认知力,但他并不满足于把快感局限在高级智力的范围内加以探讨。他进而大胆地肯定了快感原则,并由此发现,对快感应作极其仔细的考察。正如特里林提醒我们的那样,在"《无情的美丽女郎》的国度里,情欲快感的场面……导致灾难"(第 58 页)。济慈做了华兹华斯所没有考虑到的事情:他把快感的经验同快感的效果区分开来,前者继续为人们以最肯定的词语加以描绘,后者则是无法计量的,因而也是最不可靠的。在《睡眠与诗歌》一书中,济慈作了这种区分,以说明诗歌凭借着它所达到的快感可以"缓解忧虑,提高人的思想",从而指出了特里林所说的快感效果的"市侩作风的本质"(第 60 页)。特里林采纳了济慈的区分,并以今天政治和艺术的对立为根据来看待这种区分。在这儿,

政治试图通过增强物质的影响来满足快感原则，艺术却以相当轻蔑的目光看待这一目标。

在济慈那里这是显而易见的，审美快感正如情欲快感一样，既可以为认知服务，也可以为幻觉服务。也就是说，快感在认知上是不可靠的，所以，现代艺术必须放弃快感原则而培养特里林所谓的"人的否定性的超越，一个只有使自我摆脱快感的役使之后方能实现的条件"（第 71 页），以寻求一块更为坚实的认识基础。特里林所举的最好的例子是陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》以及这本书寻求一种更富刺激性的生活的主题，还有奥古斯丁在《忏悔录》中对自己偷了既不需要也不想吃的梨子的堕落行为所感到的惊讶。两个例子在这篇文章中的并置导致历史尺度的一种奇特合并。在奥古斯丁的罪过因祈求上帝而获赦免以后，文中所描述的现象便失去了明确的历史界限。这正与忙于提供具体经验、行着"华而不实的善事"（第 66 页）的资产阶级的崛起和获得霸权相对应。但是，在特里林看来，这种历史性的探索会陷入死胡同。假如他的分析正确，那么，现代社会倾向于否定快感这一点，就必须在其历史的相对性中才能为人们所见，而现代性就必须加以抛弃。但这是为了什么呢？难道必须有"一种白痴文学，其中'正面人物'都知道如何从生活中得到善，而且在这样做的时候对他们自己能够获得成功都怀着'肯定的'情感吗？"（第 69 页）特里林将社会变化排除在他的讨论之外（"企图摧毁华而不实的善的冲动同样可以指向最善良的社会主义社会，按照现代的定义，这种社会是服务于快感原则的"，第 67 页），这样，他的研究中就将留下一个能大大改变历史的地位的策略。通过表明现代事物所具有的否定性特征在奥古斯丁那里就已经具有了，因而是前资本主

义的事情，特里林便可以争辩说，否定性是人类心灵的一个恒久的特征。这是在决定把分析纳入人类本性问题时就已经可以预见的一种解答。不出所料，他果然借助于弗洛伊德来给否定性乃是人性的一个主要部分这一概念打上科学的标记。唯一遗留下来的历史问题是在快感原则和超越快感原则之间不断变化着的均衡问题。特里林这最后的一着巧妙地使否定性从偶然性中摆脱了出来，并使历史本身相对化。特里林的文章被十分适当地收集在题为《超越文化》一书中，超越文化之外的一块由不变的人类本性所占有的空间，因而它"不在通常的民主进步论的范围之内"(第 74 页)。

一旦历史的考虑被排除后，文化批评这个领域也会因不再具有功能而飘忽不定。批评家要么从无时间性的人类本性的观点出发进行讨论，武断地斥责过去或现在，即毫无批判地独尊自己的立场；要么就是去发展那些表面看来因其技术性而超乎价值判断之外的专业化的子领域。人们容易推测这样一种选择与 60 年代和 70 年代初的政治骚乱有历史的巧合。但是，较为中肯的看法是，尽管耀斯与特里林两人关注的问题有许多相似之处，但它们完全是不同的：耀斯力图在一个令人痛苦的压抑时期以后恢复批评的历史意识，甚至说明假定的审美反应的普遍性在历史上也是波动不定的。耀斯的历史探讨的活力理应帮助我们从特里林的"超越"返回到文化的王国。耀斯可以成为带领我们长征、穿越荒野的向导。

(三)

只要特里林的理论仍有可能解决问题，那么，文化领域重

又为批评打开大门就并不是一种进步。我们必须认识到，特里林的文化概念建立在从弗洛伊德的自我心理学发展而来的人类学基础上。耀斯的文化概念摇摆于一种具有历史意识的观点和一种来自康德的互为主体性模式的观点之间，它最终依赖于汇集起来的共同体意识，作为其现实原则。这种现实原则也是耀斯的文化概念的认知确定性的基点。求助于人类学模式总会带来人类本性的问题，带来我们在特里林和英语系的例子中看到的那些后果。在《快感的命运》中，特里林已差不多看到了另外一种可能性，但这时他已受制于"超越文化"的概念。当他第一次去寻找否定性的证据时（这甚至在陀思妥耶夫斯基的《死屋手记》之前），读到了济慈的《坐下来再读一次〈李尔王〉》这首诗。特里林写道，济慈"排除了所有的快感思想，准备好去经历他必然要经历的痛苦"（第 62 页）。当然，济慈是因为读了莎士比亚以后才形成"否定能力"的概念的，所以到这首诗中去寻找否定性的证据是合乎逻辑的。这首诗带着预见的阅读行为，对《李尔王》过去读者的经验进行反思。

在这首诗里几乎看不到亚里士多德的期望，即出现一种具有更新作用的净化。济慈确信，阅读这首诗将是一种令人痛苦的经验，但更为重要的是，这一经验并不可能通过净化而使读者获得有助于创造的那种情感平衡；毋宁说，这一经验只能使他"在没有结果的梦境中漫游"。这就是说，这一经验把他隔绝起来，不让他与任何现实原则接触（只是在梦境中漫游），从而威胁着他的创造力。所以，他唯一的出路就是祈求摆脱该经验。这种来自以往阅读的经验通过受火的炽燎这一譬喻而极其妥帖地表达了出来。

(第 5—7 行)

别了！因为又一次，我必须在
罚入地狱和热血之躯之间的激烈争辩中
承受着炽燎，……

(第 12—14 行)

别让我在荒芜的梦境中漫游，
但是，一旦我在火中焚毁，
请赐我一双凤凰鸟的新翼，让我尽情飞翔。

所选用的第一个譬喻并不怎么吸引人：根据定义，罚入地狱的永恒之火将结束历史，而且没有迹象表明有可能挽回这一结局；所谓"热血之躯"就是被激情燃烧过的肉体，达到了砖块的强固性，或者说达到一种永远固定的形式。把传奇故事抛留给莎士比亚的做法不是冒永远失去自我的危险，就是冒把自我囚禁在一种不许作任何改变的形式中的危险。从认识的角度看，这两种可能性都是令人苦恼的。所以，济慈出人意料地求助于莎士比亚，因为莎氏似乎是造成目前困境的原因。济慈还求助于"阿尔比翁的云"，这至少可以说是个模糊的呼吁对象。但是，诗中求助于顿呼法的做法表明，将要做出的举动与其说是认识性的，不如说是修辞性的。因而，对于云和莎士比亚的祈求，更多的是出于节省文字的考虑，而没有什么实际的意义。这首诗歌确实提供了一种解决方法：在火这个意象中总是存在着第三种可能性，即凤凰再生的可能性；虽然为火所焚化，但他并没有像罚入地狱那样在火中失去自己，也没有

像肉体那样改变形态，而是作为一种更新更美好的自我再生了。

然而，这种解决完全是语言学和文字意义上的。面对阅读《李尔王》所造成的困境，对照以现象学为基础的两种可能性，它反对的只是另一种文本，即关于凤凰的传说的文本。这种方法必须暂时把这个传说本身的含义看作是不存在任何问题的。对于《李尔王》的阅读由两端构成，一是传奇故事，一是凤凰的神话。现在仍然搞不清楚的是，为什么凤凰的传说在认识方面会比《李尔王》，甚至比李尔王的传奇故事更让人满意。尤其是，凤凰的形象在不少古典的传奇故事中都颇为突出，并且确实成为经典文本世界的一个组成部分，这在第2—4行中用命令式表达出来：

> 羽饰美丽的塞壬，远方的女王！
> 请在寒冷的日子停止歌唱吧，
> 合上您古老的书页，保持静默吧。

由于塞壬有“悦耳的歌唱”的形象，我们会把她想象成一条美人鱼，把她的住处想象成水生动物的栖息地。但是，她在这里显然被描绘成“羽饰美丽的”，因此，她必定是来自阿拉伯的半是女人半是飞蛇的畸形动物，而那里恰巧是凤凰的家乡。对于《李尔王》的接受（这种接受本身就渗透着否定性），是通过在先的否定性的扬弃而实现的：摒弃古典的传奇作品就是否定。反过来，古典作品又释放出莎士比亚作品中的否定性。

在这里，文化不是一个互为主体性的范式，不是一个可以加以抽象、加以阐述以及可供阅读的结构。文化毋宁说是一

整套必须加以读解的文本运作，它记录着我们和它本身具有关系的历史。耀斯理论的最佳之处在于，他通过对我们的审美经验历程的读解认识到文化的这一层面，并通过这一发现来引导我们。与强调划一性和职业教育的倾向相反，耀斯倡导一种批判文化的理论。

作者序言

审美经验意味着什么？它在艺术史上是如何表现的？它对现代艺术理论又有什么助益？长久以来，这些问题都处于美学理论和文学解释学的边缘。无论是在美学成为一门独立的学科之前还是之后，在对艺术理论的所有反思中，上述问题均由于柏拉图的本体论以及他关于美的形而上学所留传下来的问题而显得黯然失色。当审美反思达到高峰时，诸如艺术与自然的对立、给真与善加上美的属性、形式与内容的不可分离、结构与意义的不可分离、模仿与创造的关系等就都成了规范性的问题。无论在什么地方，只要人们还认为艺术所揭示的真理高于艺术经验（在这种经验中，审美活动客观化为人的劳动），他们常常不愿接受的柏拉图的遗产就仍能在我们时代的艺术哲学中体现出来。由于这一原因，关于审美实践的问题仍然有待于进一步澄清，并值得重新加以探讨，这种审美实践作为生产、接受和交流活动构成了所有艺术的基础。

这一点已由审美实践的传统地位所证实：就艺术的效果来说，人们所讨论的主要还是修辞学上面的问题。如在过去有段时间里神父们激烈地反对艺术那样，在道德哲学的情感

理论中，偶尔也讨论过这个问题；后来又表现在鉴赏心理学中；再往后表现在艺术社会学中，而最近则经常表现在对传播媒介的研究中。在哲学传统中富有意义的例外现象在古代是亚里士多德的诗学，在现代则是康德的《判断力批判》。但是，无论是亚里士多德的学说，还是康德关于审美效果的先验解释，都没有能形成一种关于审美经验的综合性的、开创性的理论。歌德在他著名的论述中否定了关于审美效果这样的问题，认为这与艺术毫不相干。歌德的论述阻碍了这一理论的发展。这样，康德的美学也被人指责为主观主义。到了19世纪，康德对审美经验的理论探讨就被更有影响的黑格尔美学埋没了。康德把美归结为反思的判断同一性。黑格尔美学则把美定义为理念的感性表象，从而为艺术的历史—哲学理论指明了发展道路。

自此以后，美学开始转向艺术表现功能，艺术史把自己看作作品及其作者的历史。关于日常生活世界中的艺术功能，人们只是考察审美经验的生产功效和成就，很少考察其接受功效和成就，几乎没有考察其交流功效和成就。自从历史主义诞生以来，艺术的学术研究不遗余力地告诉我们关于作品的传统以及如何解释它们，关于这些作品的主客观根源，因此在今天，我们比较容易重新评价一件艺术品在它那个时代的地位，比较容易通过作品的渊源以及先驱作品来确定该作品的独创性，甚至揭示它在意识形态方面的功能。相反，要了解那些在生产、接受和交流的活动中实际推动了社会和历史实践的人们的经验，就不那么容易了。这种实践的具体结果已经被文学和艺术的历史传递给我们。

本书讨论的问题包括：关于审美实践以及它在创作、感受

和净化（考虑到诗学的传统，我又把它们称为生产的、接受的和交流的活动）这三个基本范畴中的历史表现；关于作为这三个功能特有的基本态度的审美快感；关于审美经验和日常现实世界中其他意义领域之间的关联。本书详细介绍了我在《为审美经验一辩》（1972 年）中首次提出的那些研究方法，此后我对该书作了扩充，提交给第 6 届“诗学和解释学”学术讨论会[①]。计划中的第 2 卷将试图阐明文学解释学的任务，但不是从另一种理解和解释的理论出发，而是从应用出发，即从现在和过去的艺术经验的中介出发来阐明这一问题。如何在一种受方法论控制的情况下来达到现在和过去的审美经验的不同视域的分化和融合，如何把问答法作为一种解释学工具来加以运用（也可以表述为在文学过程中的问题和解答的顺序）是本文的中心问题。本书对审美经验领域的研究终不免受到文学研究者的能力的限制。即使是在引证其他门类的艺术史和利用哲学史、思想史上的一些发现的过程中，也还是不能否认这样一个事实，即作者主要是从中世纪和现代法国及德国的文学研究中获得自己的经验的，并且是在文学解释实践中形成自己的解释学思考的。本书的题目把“审美经验”和“文学解释学”联系在一起，这也表明作者有这样一种信念，即与艺术交流的经验并不是某个专门学科的特权；对这种经验的各种条件的反思也并非哲学或者神学解释学所专有。据此，当我们偶尔不得不闯入其他学科领域时，或许就不必忙于为自己的一知半解而道歉了。

---

① 耀斯：《否定与同一——创立审美经验的理论》（1972 年），发表于 1975 年。

本书所以分为两卷有这样一个根本原因：理解和认知、原始经验和反思行为(在这种反思中，意识返回到它的经验的含义和构造)之间的现象学区分也同样存在于文本和审美对象接受过程中所出现的同化和解释的区分中。审美经验出现在人们对于作品的意义的认知和解释之前，当然也出现在对作者的意图进行重新构造之前。对一件艺术作品的原始经验产生于该作品的审美效果中，产生于一种快乐的理解中，这种快乐是认知性的。对这种原始审美经验采取回避态度的解释只能是表现了一个语文学家的傲慢自大，因为他错误地认为，文本不是为读者创作，而是为他创作的，只能由像他这样的人来作解释。这就为文学解释学提出了双重的任务，要求在方法论上区分两种不同的接受。这意味着，一方面，它必须说明文本的效果和意义所赖以具体呈现在当代读者面前的实际过程；另一方面，它要重新构造读者在不同时代以不同方式接受和解释同一文本的历史过程。这就要求在衡量一部艺术作品的现时效果时，必须参照早先人们对该作品的经验史，并且在效果和接受的基础上形成审美判断。

如果这意味着重新提出我于 1967 年在康斯坦茨大学讲座上首次提出的那些问题(因为当时我希望对哲学学科的危机表明态度)，那么，我很清楚，我的接受理论的这一开端在今天是不能简单地加以扩充和细述的。过去的 10 年中，不仅在学术界和大学里，而且在社会作用方面，因而也在我们时代的审美经验领域里，都发生了引人注目的变化。10 年的大学改革使康斯坦茨大学的文学研究者们都卷入了一场运动之中。这场运动的基本特征有三：作为一个社会组织的大学的民主化；把历史性学科的教育改造为专业训练；对学术和理论方面

的自我认识加以修正。这场改革的前进、停滞和衰落[1]构成了本书写作前后的背景。这种情形对于建立一种前后一致的理论来说是不利的。本书收录的各篇论文也谈不上理论的前后一致。先前写的几篇(第2、3、4、5章)是打算用来补充排在前面的那篇概述(第1章)的。大多数论文是1976到1977年间才告完成的，其中包含了最新的发现。[2]

至于说到那种对于学术和理论方面的自我认识的修正，那些汇集在康斯坦茨大学的语文学家们是根据他们自己的意愿行动的，他们为文学建立起德语的"专门领域"并转向研究文学作品效果的美学。这一运动是以我的《作为向文学理论挑战的文学史》(1967年)和沃尔夫冈·伊泽尔的《文本的系统结构》(1970年)两篇论文为先导的。回顾这些，我要说的是，那篇《挑战》与其说是对古老的语文学传统的攻击，倒不如说是一种形式奇特的辩解。由于语言学结构主义在世界范围内的成功以及结构人类学最近获得的成就，人们正在背离古老的人文科学中关于历史性理解的规范。当这一现象刚刚变得明显时，另一种现象同样也变得明显了，这就是，对于一种新的文学理论来说，获得成功的最好机会不在于超越历史，而在于利用艺术所特有的那种历史洞察力。不是那种完美的分类，也不是符号的封闭系统，更不是形式主义的描述模型，而

---

① 关于这个问题请参阅H·R·耀斯和H·内塞尔霍夫合编的《最为节制的改革——德国高等学校史》中"康斯坦茨大学(1960—1976年)"一章(康斯坦茨大学出版社，1977年)。

② 《关于古代和现代抒情诗的"结构"问题》(发表于1960年)补编，第1章第6节(审美)，《符合英雄形象的行为模式》(1975年)和《超越诙谐英雄的娱乐基础》(1976年)第1章第7节(净化)，还有《家的温馨》(1975年)第1章第8节(日常生活问题中的审美经验：划界的问题)。

是历史性的研究才能正确揭示生产和接受的动态过程，揭示作者、作品和公众的动态过程。这种历史性研究借助问答式的解释学，将更新文学的研究，把它引出文学史的迷途，因为文学史已经在实证主义那里搁浅了。那种实证主义的解释除了自身以外对什么都没有用，它是一种“写作”(écriture)的形而上学，或者说是一种为比较而比较的比较文学。

在所谓的康斯坦茨学派之外，接受理论接下来获得了意想不到的成功。接受理论遇到了一种潜在的兴趣。这种兴趣是在60年代对语文学训练的传统准则普遍不满的情绪中滋长起来的[①]，在学生发动的批判“资产阶级学术思想”的抗议运动中变得更为强烈。接受理论很快发现自己处于意识形态批判和解释学之间论战的交叉火力之下。更有甚者，它唤起了一种新的研究兴趣。这种兴趣表现为在接受史、文学社会学、经验接受分析等领域中的大量研究。这一成功的范式转变的另一个理由是，接受理论并不局限于德国。我对文学艺术的新的历史研究方法(以解释学的接受方法为出发点)以布拉格结构主义为先驱。而布拉格结构主义又是俄国形式主义学派的进一步发展。同时，俄国形式主义学派的那些尚未得到充分利用的成果已通过康斯坦茨学派的编纂和介绍引入了西方学术界。[②] 当

---

① 关于这一点，请参阅M·富尔曼的《旧的表达方式碰到危机了吗?》(1976年)。M·富尔曼在这儿以及其他地方为修改经典的标准提供了理由，并为把拉丁学者视野中的接受理论转变或者重新塑造成为文学教育的新范式提出了建议。

② 关于这点，参阅施特里德(1976年)以及在《俄国形式主义的文本》中施特里德所编的第一卷：《普通文学理论和散文理论文集》(1969年)、W·D·斯坦普尔所编第二卷：《诗歌理论和诗歌语言文集》的文选及导言；另外参阅施特里德编辑的F·伏狄卡的《文学发展的结构》以及W·D·斯坦普尔编辑的M·塞文卡的《文学作品的重要构造》(慕尼黑，1977年)。

西方学者们开始把结构看作一个过程，并且把这一课题引进自足的语言学世界时，扬·穆卡罗夫斯基的艺术符号学和菲利克斯·沃迪卡的具体化理论已经克服了共时态和历时态、系统和过程的不可调和论。当德国的哈贝马斯与加达默尔还在那里就意识形态批判和解释学互相攻讦时，法国的保罗·里科就已经指出在消除神秘化的解释学与重新发现意义的解释学之间有着共同根基。但是，德国的这两位敌对的同胞都反对所谓一元科学的客观主义和逻辑经验主义，并且为重新证实人的经验世界的语言学性质作出了重大贡献，从而也为把交流看作理解意义的条件作出了贡献。

既然许多作者已经描述了德国国内的“资产阶级”和“唯物主义”两个文学理论阵营之间关于接受理论的基础及应用的论争[①]，而且本书亦将充分讨论这个问题，在此就无须多费笔墨了。我认为，在文学理论、美学、解释学领域中的“唯心主义”和“唯物主义”之争应该结束了。讨论已经澄清了各自惹恼对方的理由——唯物主义中蕴含着唯心主义，资产阶级唯心主义又离不开唯物主义[②] ——两个阵营中的不固执己见的代表们现在就必须挑起重担，把接受理论应用到一种新的文学和艺术史中去。

人们对我的《作为对文学理论挑战的文学史》一文的批判，促成了以下这个纲要，它可作为对那篇文章中形成的观点

---

① 有关作者有 K·曼德尔诺(1974 年)、P·U·霍恩达尔(1974 年)、G·拉布罗伊赛(1974 年)、M·瑙曼(1973 年)和 R·沃宁(1975 年)。

② 参见施拉费尔(1974 年)，其代表性的题目是“规定其界限的唯物主义文学理论的扩展”；并参见 W·伊泽尔和 H·R·耀斯在沃宁(1975 年)书中针对瑙曼(1973 年)的两篇类似的文章。

的进一步阐述：在对某一特定历史时期的“读者共同体”或者读者经验的分析中，如果要看到期待与经验是如何融合的，以及是否有新的重要因素出现，那么就必须对文本—读者关系的双方（一是作为受文本制约的因素的效果，一是作为受接受者制约的使意义具体化的因素的接受）进行区分、阐述和调解。这两个视域都是文学性的，一方面是由作品造成的，另一方面则是由特定社会中读者的日常生活世界所造就的。由于这种视域产生于作品本身，所以，构建文学期待视域的问题不是很大。但是，构建社会期待视域的问题就大了，因为它作为历史生活世界这个背景，目前尚未成为一个主题。只要接受过程的心理学像审美经验在历史生活世界的行为结构系统中的地位和功效一样没有得到澄清，那么，我们就不可能指望从对读者态度的特定的阶级分析中摆脱出来，也不可能在最近流行的通俗低级的小说中找到有关经济关系以及隐蔽的统治阶级利益的最有说服力的材料。

试图给与主人公发生认同的互动模式下定义的各种方式（第 2 章），以及论喜剧主人公为什么逗人发笑的论文（第 3 章），都是为了解决这样一个问题，即应该怎样在审美条件下来理解文学接受与交流的情感过程。在对 1857 年抒情诗的典型性的分析中（第 5 章），我希望表明的是，如何通过文学交流系统的媒介来呈现历史生活世界的结构，以及如何确切地描述审美功能。第 5 章试图运用知识社会学进行分析，并最后再一次证实：如果要从美学和社会功能方面对通俗文学下定义，就必须参照文学艺术的最高层次。

如果人们把生产的和接受的审美活动等同于生产和消费的经济辩证法，而忽略作为媒介的审美经验的第三个要素

——交流活动，那么，这就意味着还没有全面地理解审美实践。[①]卡尔·马克思《政治经济学批判导言》的流通模式也论及这种媒介因素。对此，如果新的马克思主义的接受理论试图将超越摹仿论模式的行为加以合法化，还是可以援引马克思的话的。[②]在马克思那里，这个第三要素被看作是处于生产和消费之间的"分配和交换"媒介。这种要素代表了相互作用的领域。但就特性来说，它不过是让人们以不健全的、经济上非常具体的关系形式来把握交流行为，并且只是以社会和个体的抽象对立形式来把握交流的互为主体性。

如果马克思的流通模式要成为一种新的美学实践的理论基础，那么，这个模式首先就必须对相互作用作重新估价，以求完善。否则，这种理论将成为尤金·哈贝马斯批判的目标。哈贝马斯批判了马克思主义社会理论中最大的片面性，认为它其实是把实践与技术等同起来，从而"在实际上也就没能把相互作用与劳动之间的联系阐述清楚，而是在社会实践的旗帜下把一件事情简约为另外一件事情，即把交流行为简约为工具行为"。[③] 同意这种批判观点并不意味着要人们把希望

---

① 这是瑙曼的立场(1973年)，参见第18页及以后诸页。最近瑙曼还把分配领域视作生产和接受的辩证的部分。(《诗学》第8期[1976年](《"接受美学"的悖论》，见第451页及以后诸页。)但他把它归结为循环的要素，并从历史的角度把它局限于资产阶级文学的社会化过程。这意味着，对于一种新的马克思主义的文学理论来说，相互作用(作为交流行为的"交换")的重新确立还有待形成。

② "在生产中，人把自己客观化；在消费中，物把自身主观化；在分配中，社会以一般的、流行的情况的形式起着生产和消费之间的中介作用。在交换中，它们是以个体的意外决定性为中介的。"(《马恩全集》第13卷，第621页。)

③ 哈贝马斯(1968年)：《产品和相互作用》第45页。在《历史唯物主义的重建》(法兰克福，1976年)中，这些观点一再提及并作了进一步的阐发，特别是在第160页及以后诸页。

寄托在一种全新的社会实践上，这种实践将更重视交流行为而不是工具性的行为，从而恢复技术、交流和世界观三者之间的关系的平衡。一句话，并不是要人们把希望建立在话语不受他人支配的理想基础之上。只有当人类行为的三种功能的成就率先显示出来后，这种希望才能变得合理起来。那时，在审美活动中，“技术”变成了创作，交流变成了净化，世界观则变成了感受。这种艺术经验在整个支配关系不断变化的历史连续过程中将始终保持人类行为的自主性。

由于审美经验至今尚无一部正史，也就没有什么相关的资料可资利用。[①] 我们正在进行的工作在很大程度上依赖于一些边缘学科，常常要采纳这些学科中的新发现和新解释，或者对它们作新的解释。我并不想造成这样一个印象：好像只是我的研究和发现才使得通过我的历史视野显现出来的传统为读者所知。所以，我尽量注明我所借鉴的那些东西。我相信，由于能力有限，我可以借助于别人的发现。如果这意味着我将一再地引用和讨论一些不属于我自己的研究成果，那么，我请求我“曾剽窃过的”那些作者的宽恕。

我特别要求人们注意这些相关的研究成果之所以必要，是因为这些成果从总体上打下了一个理论的和历史的基础，审美经验领域的深入研究将以此为根据。从跨学科的角度看，这一整个研究领域永远是“诗学和解释学”研究团体的主题和讨论内容。在这个团体已发表的著作（第 1—7 卷：1964—1976 年）中，我发现了这方面早期研究的最丰富的材

---

① 博林斯基（1914 年）还是有着最为丰富的材料，尽管它们完全面向经典古代作品的持续影响，因此必须不断地重新加以阐释。

料。汉斯·布卢门伯格的《理论好奇心的过程》(1973年)对于审美经验史来说是一种必不可少的补充,因为它阐明了理论好奇心和审美好奇心的相互关系,从古代一直论述到近代这两者的分化为止。欧内斯特·布洛赫在《希望原理》(1959年)一书中采用"显示"分类法来考察审美经验,从而发展了弗洛伊德较为片面的理想形成理论。在《生动的眼睛》(第1卷:1961年;第2卷:1970年)一书中,让·斯塔罗宾斯基从医学史的角度为想象力的研究带来了新的见解,并且使这些见解在解释学的解释范例中大显身手。让-保罗·萨特的《文学是什么?》(1948年)首次给读者恢复了名誉,将读者概念演示为一种关于阅读和写作辩证法的理论,可谓意义重大。萨特在他的现象学研究《想象心理学》一书(1953年)中对想象的意识和感知的各自成就作了区分。现代深入研究这一领域的其他著作还有迈克尔·迪弗林纳的《审美经验的现象学》(1967年)。此书自称是对沉思行为及其"先验的情感"的一种先验分析,并且考察了好几种艺术。沃尔夫冈·伊泽尔在他的《阅读的行为》(1976年)一书中,以一种关于审美效果的理论补充了接受理论。这样一种审美效果的理论阐述了读者是怎样从同化的过程进入构造意义的过程,并把小说描绘成一种交流结构。尤里·M·洛特曼的《艺术文本的结构》(1977年)是一本符号学的著作,但在美学方面也很有见地,它还把文本的概念扩展为"超量信息"和"造形系统"概念。阿尔弗雷德·许茨和托马斯·卢克曼的《社会世界的现象学》(1975年)一书为如何把美学从人类活动的其他意义领域区分出来打下了坚固的基础。奥多·马格特以其补充性的成果不断从历史的角度系统地对审美活动作出界定,并促成了对现代艺术的一

种新解释，这种解释将使美学在丧失了目标的当代获得一种矫正措施。迪特·韦勒肖夫的《艺术概念的消解》(1976年)一书对当代美学领域中的现象和发展作了最新的分析，作者对许多问题的思考已超出了我的研究的年代范围。

我不否认，以上概述反映了由我自己的经验产生的标准，因而忽略了许多人的名字。但是，如果我卷入与不同立场的代表人物的论战，那是没有什么意义的。因为在他们那里，公开宣称的是批评家的任务即是对作品本身进行解释，或者说他们对审美经验交流方面的成就丝毫没有考察过。所谓巴黎符号学和“太凯尔”团体的理论就属此列。为反对“太凯尔”派，萨特提出了他著名的至今仍无法驳倒的观点：“太凯尔”派把作品看作是“书写”、一种绝对的东西，而忽略了读者，并且忘记了文学是一种交流。[①] 在确定审美经验的成就时，我首先考虑的是历史的和解释学的方法。但这一事实对我来说并非想要重新开始与结构主义语言学、结构主义诗学和结构主义交流理论进行论争。共同研究的结果将确定有哪些各不相同但完全可以调和的方法有助于解决文学交流的问题，以及在哪些地方它们是可以相互补充的。

虽然我在这些研究过程中日渐认识到有些作者是我的先行者，对他们我不无感激之情，但是我常常很难说出他们对我的具体教益。这是因为他们的理论尚待总结，必须从可以进一步探讨问题的角度出发，对他们的理论作一番概括。在30

---

① 出于1964年12月9日与J·P·费伊、J·里卡多以及其他人的一次公开讨论。该讨论以“文学有何用处?”为题发表于《新颖事物》文集(巴黎，1965年)第107—127页。在第3章中我还将讨论罗兰·巴尔特。巴尔特在他《文本的快感》(1975年)中重新发现了孤处的、处于语言学快感中的读者。

年代，约翰·杜威的《艺术即经验》首次背离了“作品美学”。扬·穆卡罗夫斯基的《作为社会事实的美学功能、规范和价值》(1936 年)所起的作用也是一样。前者把审美经验界定为所有实现了的经验的内在“本质”；后者把审美经验界定为“无内容的”即透明的审美功能的原则，这种原则可以指导一切活动，并赋予这些活动以动力。审美经验中的主观假设，以及审美经验与日常世界的其他意义领域的界限仍然是悬而未决的问题，这就使人们有可能提出一些足以推进研究的问题。

同时，沃尔特·本亚明的论文《艺术作品》(1936 年)和赫伯特·马尔库塞的《文化肯定特征批判》(1937 年)掀起了关于自主艺术末日来临的讨论。本亚明用“氛围”这个概念来定义审美经验。他分析了在艺术机械生产的时代里“氛围”的非礼仪化的后果，从而预示了马尔罗的《想象力博物馆》[1] (1951 年)一书的主题。他还赋予技术化的艺术以革命性的重要意义，认为这种艺术将使大众成为政治化了的审美实践的主体。马尔库塞攻击了资产阶级时代的唯心主义文化。他怀疑先前所有的肯定事物确如其所是的那种审美经验，希望“从理想中解放出来”以达到某种更好的秩序，而这是要通过美的感性经验的彻底解放来实现的。在很可能要沦为意识形态批判的牺牲者的审美经验中，马尔库塞后来看到了“自由的决定性的一面”，并从“艺术的颠覆性的真理”中取得了“可能获得解脱的许诺”。[2] 但这就有必要在艺术经验的历史中揭示出艺术的这种潜在的破坏作用，这种破坏作用以非暴力的形式超越任何阶级内容。换言之，从本亚明的历史神学和保

---

① 在《沉默的声音》(巴黎，1951 年)中，没有提及任何受益于本亚明的谢意。

② 见《反革命与叛乱》(波士顿，灯塔出版社，1972 年)。

留批判的观点来看，这意味着人们不仅希望将过去从政治和预言相吻合的“真实时刻”中保存下来，而且也希望将过去从人类实际的、从来没有被完全压抑的持续不断的审美活动中保存下来。

H·G·加达默尔的哲学解释学著作《真理与方法》(1960年)，以及T·W·阿道诺的遗著《美学理论》(1970年)是写作本书的直接动力。加达默尔有关解释经验的理论、这种理论在人道主义主导概念史中的历史再现、他的从历史影响的角度来考察通向全部历史理解的途径的原理，以及对可加控制的“视域融合”过程的精细描述，都毋庸置疑地成为我的方法论的前提。如果没有这些前提，我的研究是不可想象的。对我来说，有争议的是加达默尔通过经典作品来“保留过去”的说法。据说，与所有其他的传统相比，在“杰出的文本”中，会增长出一种“原创的优越性”和“原创的自由”。[①] 但是，经典作品的这种原创优越性怎样才能与意义逐渐具体化的原理相协调呢？初始问题的“意义的同一性”(这种意义“总是在当初和现时之间起着沟通作用”[②])又如何能与解释学应用中的生产性的理解态度相协调呢？所以，我相信，我是可以用加达默尔来反对加达默尔的。这就是说：我遵循加达默尔的应用原理，并把文学解释学理解为这样一种任务，即把文本与现时之间的冲突解释为一种过程，在这个过程中，作者、读者和新作者之间采取一问一答的对话形式以及原始答案、现时提问和新的答案的形式来解决时间距离问题，而且还以永不相同的方式使意义具体化，从而也使得意义更为丰富。

---

① 见《真理与方法》第3版(蒂宾根，1973年)第539—540页，“后记”。

② 同上。

我认为，第二个具有争议之点是加达默尔对于“审美意识的抽象”的批判。[①] 虽然这一批判是针对19世纪美学教育的颓废形式的，它却忽略了处于具有历史意义的宗教崇拜现象（“审美的无区别”）和想象力博物馆（“审美的区别”）之间的审美经验的成就。[②] 在阿道诺的《美学理论》一书中，这些成就和取得独立之前的艺术的整个审美实践都被置于肯定和否定的辩证法之下。当人们的需求满足受到操纵时，低劣的实践会把所有的审美经验降低到消费主义。鉴于这种情况，只有那种具有否定性以及谴责一切审美快感的孤独沉思的观察者的艺术作品，才能摧毁那张缠绕着人们、令人眼花缭乱的大网。在阿道诺的否定性美学中，60年代的先锋派文学艺术获得了自己最为全面的理论，并从而成为最为合法的东西。我对此作了详尽的批判（第2章），因为正是阿道诺这位对手激发我去扮演一个为那种名声不佳的审美经验辩护的不寻常的角色。我将对我的粗疏见解及其与现状的关系作一简要说明，以此结束我的这篇序言。

不加批判地谈论当代艺术的“商品特征”，会使人忘记，即使是“文化工业”的产品，也仍然是特殊的商品。就如不能用供求关系来理解这种特殊商品的流通一样，我们也不能以使用价值和剩余价值的范畴来讨论这些特殊商品的艺术特征。[③] 对于审美需要的操纵毕竟是有限度的，因为即使是在工业社会的条

---

① 加达默尔（1960年）第84页，英译本（纽约，西贝里出版社，1975年）第73页及以后诸页。

② 同上书，分别见第81页及以后诸页，第76页及以后诸页。

③ 请读者参看汉内劳·施拉费尔在她的“批判一种陈腐的思想：艺术作为一种商品”一文中的详细分析，见施拉费尔（1974年）第265—287页。

件下，艺术的生产与再生产也不能决定艺术接受。艺术接受不是简单被动的消费；它是有赖于赞同和拒绝的审美活动[①]，所以不能用市场研究的方法来加以规划。汉内劳·施拉费尔对那些认为艺术品成了商品的广为流行的滥调作了最为有力的批判，使我们受益匪浅。施拉费尔还对这种意识形态批判美学是怎样突然地转向一种基本上是保守的文化悲观论作了分析：为了逃避据说是完全“令人眼花缭乱的”当代的审美实践，人们悄悄地对艺术作品、艺术作品的氛围及其孤独的沉思默想进行重新肯定，把它们视为评判业已丧失的真实性的审美标准。于是，唯物主义的批判最终又滑回到具有“资产阶级美学”特征的唯心主义的艺术认识那里，而这种“资产阶级美学”正是唯物主义的批判原先所要反对的。[②]

阿道诺的文化工业机器论及其“反启蒙运动”的总体效果[③]，在其他地方已经发展成为一种偏见。按照这种偏见，面对日益增长的消费者的文化工业，越来越少的受过良好教育的社会精英们的艺术已无路可退。然而，把必须通过思考才能欣赏的先锋派艺术与那种仅供消费的大众传播媒介的产品进行对比，这对说明我们当前的情况来说并不是确切的。因为到目前为止并没有迹象表明：“启蒙的辩证法”必定会侵吞由诗学和美学活动的无可怀疑的丰富性扩展出来的美学领

① 关于“操纵”这一概念的含混性，以及修辞学作为对于一种不可避免地受到强制而创立的主张所持的怀疑态度的正当性，见H·G·加达默尔在《阿贝尔》(1971年)第304页及以后诸页的论述。

② 见施拉费尔(1974年)第282页及以后诸页，并参看H·H·霍尔兹的《作为商品的艺术》第2版(1972年)。

③ “文化工业概要”，见阿道诺(1967年)第60—70页。

域；从当代艺术和古典艺术（新的传播媒介可以为前所未有的大量观众和听众提供服务，而不只是为有教养的上层阶级提供服务）之中所取得的审美经验将不可避免地蜕化为消费者的肯定性行为。至少布莱希特关于电影效果的评论也许可以用来批判上述观点，他说："每个人都同意，电影，即使是最具艺术性的电影，也是一种商品……人们几乎无例外地悲叹这一事实。但是，似乎没有谁曾经想到，以这种方式卷入流通将有助于某种艺术作品。"[①]

随着那些比较通行的方法，如符号学、信息论、文本语言学的使用，美学理论明显地被忽视了。美学理论如何通过它自己的能力和传统来为下述这一问题作出贡献呢？这个问题就是，人们经常预言的所有交流性的审美经验都会变成仅是一种意识形态的功能。这一情况是否是当代艺术无法逃避的命运？阿道诺的《美学理论》对这个问题只是给予了清教徒式的回答："当艺术逃避实践时，它就会变成一种社会实践的图式。"[②]这种被强加在艺术生产者和艺术接受者身上的苦行思想，就是要把个体的非自立意识从他遭谴责的消费者行为实践中解脱出来。但是，要看到向新的社会实践图式的转换纯粹是由否定性所造成的这一事实也非易事。那些否定性举动也是"太凯尔"派的唯物主义美学所能提供的最好的东西。[③]认为恰恰是那种自主的艺术作品清楚地表达了社会统治最不可调和的对立面，这种观点不仅继承了重新得到肯定的"为艺术而艺术"的原则，也继承了抛弃实践的做法。这种做法是19世纪艺术获得自立并划分为"高雅"（非工具性的）和"低级"（实用的）艺术的结果。[④]如果一种通过审美方式表达出来的新的启蒙运动将奋起抵抗文化工业的"反启蒙运动"的话，

否定性美学就必须承认艺术的交流特征。这种美学必须摆脱要么是否定性要么是肯定性的那种抽象的“非此即彼”，并尽量地把先锋派艺术破除规范的形式转变为审美经验创造规范的成就。

在审美经验的历史上，至少有三个正当的理由可以表明，即使在今天，审美经验创造规范的功能也并非必然滑到受意识形态操纵的适应过程中去，并最终变成对现存状况的肯定。尽管对意识形态批判的清教徒来说，在新的大众传播媒介的控制和顽固操纵下艺术的前景显得极为无望，但另外一个真实的情况却是，在艺术史上，艺术曾经数次处于臣属的地位，那些时代要比我们的时代更有理由证明艺术衰落的预言。举例来说，在教会统治下对形象的周期性禁令对于美学实践的危害决不亚于今天大众传播媒介强迫我们去接受大量的形象。但是，迄今为止，在每一个对艺术抱着敌意的时期，审美经验总是以出乎意料的新形式出现。之所以这样，是由于它

---

① 《全集》第18卷(法兰克福，1967年)，第167页。

② 阿道诺(1970年)，第339页。

③ 在法国，路易·阿尔都塞的泛意识形态的理论有着一种示范性的影响。根据他的理论，整个社会活动都不可避免地处在国家的意识形态机构的支配之下。想象的东西发挥着把具体的个体都变成从属臣民而不自知的意识形态工具的作用。既然“审美兴趣的生产”只能服务于意识形态信码的再生产，那么，最好的忠告也将只能是暂时中止审美经验直到由阶级斗争重新建立起产生美好艺术的条件为止。这就是查尔斯·格里维勒在对1870—1880年这十年间所写小说的不朽的跨段落分析中所作的结论。它所依据的是阿尔都塞的“意识形态和国家意识形态机构”一文(载《思想》杂志[1970年]第1—36页。参见《浪漫兴趣的生产——一种文本情况》)(巴黎，奥热出版社，1973年)。

④ 系针对阿道诺而言。阿道诺在他的《文化工业概要》中似乎忽略了这样一个事实，即高雅的和低级的领域数千年来并非截然有别，直到美术解放的时代为止，两者在它们实践的功能方面是一致的。

能够智胜禁令、重新解释教规或者发明新的表达手段。对此，我在后面还要论述（第1章，第4节）。审美经验的这种基本的不可驾驭性也常常表现在它经常要求的那种自由中，这种自由一旦得到就很难再被剥夺。这便是提出古怪问题的自由，或是以虚构故事的伪装暗示这些问题的自由。在这些故事中，一整套设定的答复与受官方允准的提问一起确认了对于世界的成规式解释的叛离，并使这种叛离合法化。这种提问和回答的越界功能既可在虚构文学的曲折小径上找到，也可在接受神话这样的文学过程的通衢大道上发现。这些神话——就像安菲特律翁的历史所说明的那样[①]——把所有的“原创的优越性”远远抛在后面，并且完全有能力与作为解放工具的哲学思想相竞争。

关于艺术如何能既否定现实又创造规范这一问题，换言之，艺术如何能既提供指导实际行动的规范而又不强制人们去接受它们（它们的约束性仅来自接受者赞同）的问题，一位其权威性无懈可击的18世纪哲学家自有答案。这答案就包含在康德对鉴赏判断的解释中：“鉴赏判断本身并不假定每个人的同意（只有逻辑的普遍判断才能这样做，因为它能举出理由来）；鉴赏判断只设想每个人的同意，照它所期望的常例来说，这不是以概念来确定，而是期待别人赞同。”[②] 于是，审美经验是由“通过自由而产生的成品”（第43节）来显示的这样一个事实就不仅是个生产问题；其接受也是“在自由中”。审

---

① 参阅我在《诗学和解释学》第8卷中的文章，这篇文章将发表于《审美经验与文学解释学》德文版第2卷。

② 康德《判断力批判》第8节（中译本上卷第53页，商务印书馆，1964年）。

美判断既是一种从中什么也得不到的无利害关系的判断类型（第5节），也是一种“不是由概念或原理确定的赞同”的类型（第8节）。由此审美行为也就为行动实践获得了中介的意义。这就是康德认为在机械模仿之后产生的跟学的范例性。这种范例性在理论理性与实践理性之间、在规则惯例的逻辑普遍性与先验的道德法则的有效性之间协调着两方面的关系，从而能够建立起从审美通向道德的桥梁。[1] 初看起来似乎是审美判断的缺陷的（即它仅仅是示范性的，而不具有逻辑的必然性）恰恰证明是一大特征：审美判断有赖于其他人的赞同这一点使人们有可能在规范形成的过程中参与其间，而且这也构成了社交性。因为在必然是多种多样的鉴赏判断中，康德还看到了这种判断具有这些能力。通过这些能力，一个人甚至可以与其他任何人交流自己的感情。尽管康德只是顺便提及，可他还是把这种对于美的经验性的兴趣一直追溯到与卢梭《社会契约论》的值得注意的相似之处。审美判断要求人们注意普遍的可交流性，这就满足了一种最为崇高的兴趣。从美学的角度看，它似乎拯救了原初的社会契约：“对普遍的可交流性的重视是每个人对所有其他人的期待和要求，就好像它是由人性本身所支配的一种原始契约的组成部分。”（第41节）

① 康德《判断力批判》第32节；在这里我遵循冈特·巴克（1967年，第181页）的解释。

目　次

1 审美经验的理论及历史概述

1.1 审美经验的含义是什么?

上述这个问题开拓了一个新的研究领域,以下的阐述试图为这一研究领域勾勒出一个轮廓。史料中对审美经验诸形式的记载,远不如对诸如宗教或理论等日常生活的其他功能的记载为多。为了尽可能全面地陈述这一论点,我们将不按年代顺序,从各个时期浩瀚的史料中撷取以下事例来加以说明。

当人们开始用表现自然的象征手法来装饰罗马式教堂的柱头时,克利佛的贝尔纳就在给男修道院院长威廉的一封信中抱怨说,现在的修士们喜欢阅读"大理石像"而不喜欢阅读"法典"。他们宁愿成天对着无数动物形象和神奇的野兽赞叹不已,而不愿意对上帝的手谕《圣经》沉思冥想。[1] 对于被贝尔纳批评的那些修士们来说,呈现在他们面前的不仅是古代

---

[1] 如此众多而各异的形象使人去观看大理石雕像,而不去阅读书本,通过注视这些独特的东西而不是通过沉思上帝的法则来把握整体。

半人半马怪物一类的神奇之兽，而且还是并且主要是自然哲学家的神圣动物象征。这些兽和动物很久以来就被基督教的传统用于拯救史的象征论解释。这一点并不是为修士们辩解。正统古板的贝尔纳忽视了这些动物形象的精神意义，将它们与那些确属恶魔的荒诞不经的形象同样看待。他发觉他的教友们由于好奇而被引入歧途，他把这种好奇心解释为对丰富多彩的形象及形式的诧异。从虔诚而严肃的观点看，贝尔纳这里反对的是一种不合法规的好奇心。这种好奇心在欣赏象征性对象的同时，还沉湎于对象引起美感的诱人外观。贝尔纳的批评清楚地表明，即使宗教艺术也无法完全避免触发某种教条所不允准的审美态度。其实，从历史的角度看，在12世纪神学象征主义兴起的同时，人们在美术作品中发现了可见的大自然。[1] 当然，这段故事只是偶然、间接地证明了这样的事实：审美兴趣不同于一般的好奇心，不只是对新鲜事物的惊诧，它是一种类似发现新大陆式的新的观察方式。从宗教权威的观点看，审美经验总是而且必定会被怀疑有一种难以驾驭的性质：只要它被用来使人们忆起超感觉的意义，它同时也使引发美感的外观臻于完善，并产生一种即刻得到满足的快感。

审美经验的这种难以驾驭的性质具有一种奇特的两重性：它有逾越规范的作用，但反过来，通过使社会状况理想化又起着使其改观的作用。为了引导人们忘却社会中的实际苦

---

① 参阅M·D·凯努：《12世纪神学》（巴黎，1957年）；以及汉斯·罗伯特·耀斯：《中世纪文学的衰落和现代化，1956—1976年论文集》，慕尼黑，1977年，第177页以下。

难，统治当局可以利用审美经验对于人们想象力所具有的力量，向不满于宗教安抚的人们提供审美快感所能给予的满足。另一位中世纪中期的人物让·德·格鲁希在他题为《音乐论》的文章中推崇武功歌，将其看作一种主要适于“普通的或年老的劳动者”在闲暇时聆听的史诗：当他们听到显贵们命运的坎坷曲折时，“他们就会心平气和地忍受自己的苦难，愉快地回去干活。”[①] 在这段关于诗歌潜在用途的直言不讳的证词中（在今天，这可能会被称为“意识形态”）有一个观点也是很明显的，即吟诵史诗不仅能使人从日常苦难中得到解脱，而且还可以进一步加强对本民族的责任感。在亚里士多德净化说的这个中世纪变体中，审美快感以最习以为常的方式把摆脱日常生活压力与为未来而团结奋斗联系在一起。这恰恰不是由于头脑简单的公众在诗歌中看到自己的处境得到了改观，而是因为诗歌形成鲜明的对比，并由此提供了一条通往充满英雄业绩的虚幻世界的途径。正如达尼埃尔·普瓦利昂所指出的：“如果骑士梦想得到牧羊姑娘，那么，小小百姓也能梦想参加战斗，特别是当作者用那些代表本民族的战斗英雄的命运来打动他们的时候。”[②]

如果说公众在聆听诗歌或音乐、或者凝视“大教堂中图画圣经”的那些画面时，就能够逃脱那个愚昧的、被千古不变的

---

① “还有，这种音乐应该给那些老人、工人和虚弱的人在工作之余聆听，以便让他在听到别人的悲苦和不幸后较为易于持续他们的生活，并更有活力地投入工作。”摘自J·沃尔夫的“约翰尼斯·德·格罗歇奥的音乐理论”，载《国际音乐协会论文合订本》第1卷，第90页。

② 达尼埃尔·普瓦利昂：“武功歌还是史诗？”载《语言和文学专论》，第10期，第2号，斯特拉斯堡，1972年，第7—20页。

教条统治着的封闭世界，那么，他们必然会怀着一种特殊的激情，体会到由一个幻想的英雄世界所引起的那种神魂颠倒的心境。不过，即使在我们这个时代，在日常现实之外去展现另外一个世界，也仍然是获得审美经验的最便利的手段。吉罗杜所叙述的一桩轶事就再清楚不过地证明了这一点："他们把当时才8岁的父亲带到体育馆。台上有一架真的钢琴，他失望极了，失声大叫起来。"[①] 与摹仿的或现实主义的美学相反，前反思的审美态度的期待并不指向与日常世界相似的东西，而是指向日常经验之外的东西。由于这一原因，台上的真的钢琴损害了审美期待，就好比孩童如果不知道戴小红帽的狼与动物园里的狼毫无共同之处这一著名论题，那么动物园中的狼就会损害他从天真烂漫的童话故事中得到的狼的概念。

只有在审美经验的反思的层次上，当人们自觉地扮演旁观者的角色并且喜欢这一角色的时候，才能从审美的角度来欣赏并且怀着喜悦的心情来理解他所认识到的或与自身有关的真实生活情境。威廉·布施有一首诗这样表达得自反思的审美经验这一问题："我们生活中的烦恼一旦被描绘出来就变得饶有趣味。"[②] 这是在知识社会学中被称为"角色距离"的那种日常行为的审美变体。对处于任何社会的人来说，他之所以有可能与自己的行为拉开距离是基于这样的事实，即，即

---

① 转引自阿瑟·尼桑：《文学和读者》，巴黎，1959年，第19页。

② A·阿德勒(1975年)用这一理论作为他的新探索的基本依据。这一新的探索不再把旧的法国叙事诗解释为历史的模仿，相反，阿德勒采纳了这样一个观点，即叙事诗可以把一种情况极度强化，从而得以认识某个问题及其可能的解答。

使在朴实的日常生活中，人也能选择多种不同的行为方式；他的各种角色各自都把对方看作相对的；通过隔断日常生活与其他有意义的活动领域(譬如梦幻、宗教、科学等)之间的联系，他就可以作为一个独立于角色之外的自我来体验自身。[①]除了这些可能性之外，审美态度还可以让人面对自己的角色，使他从通常所扮演的角色的束缚和成规中解脱出来。这种内心的距离起源于游戏的审美态度，这是一种以个人自由意志来处理原来必须一本正经地办理的事情的能力。里尔克曾在他的诗歌中如痴如醉地描绘这样一种态度："我们暂时地超越自己的局限，举止行动全不顾有没有人鼓掌喝彩。"[②]

当角色距离的审美经验被运用于一种真实的生活情境，道德习俗或鉴赏力要求完全认真的投入时，这种经验就可能非常突出而变成唯美主义。譬如，《伊森汉教堂祭台》这样一件作品，谁要是仅仅把它看作和解释为审美特征的载体，并且把使这一代表牺牲精神的艺术品显得惊人、残酷从而具有典型性的所有那些东西抽象化，那么，受到伤害的就绝不止宗教的虔诚情感了。这种态度即使是就对象本身所要求的理解来说也是不妥当的。[③] 在《情感教育》中，福楼拜在他非英雄的主人公身上运用了引起非议的审美角色距离。福楼拜的同代人克尔凯郭尔把这种做法斥为唯美主义。弗雷德利克·莫罗完全是出于好奇心而在1848年革命高潮时期参加了巷战，却又保持着"游手好闲"的态度："冲锋的鼓声敲响了。惨叫声清

---

① 根据T·洛克曼："人格同一性、社会角色及角色距离"，载《诗学和解释学》第8期。

② 摘自"死亡的经历"，载《新诗》。

③ 此说根据W·普拉承顿茨的说法；见第3期《诗学和解释学》，第604页。

晰可辨，还有胜利的呼喊声。人群像潮水般席卷而来。弗雷德利克挤在两个密集人群的中间，一动也不动。他像着了魔似地欣赏着这一切。受伤的跌倒了，死去的手脚叉开躺在地上，看上去他们都不像是真的受了伤、真的死去了。他觉得好像是在观看一幕戏剧。"[1] 这段描写之所以富有文学性，并不在于它所描绘的行为，而在于它的直截了当。因为人人都有过这种经验（只需想一想丧葬中所带有的那些喜剧因素），一旦当他自愿或不自愿地采取旁观者的审美态度时，任何角色的严肃性就即刻化为游戏。福楼拜的小说中把血迹斑斑的严肃历史变成"游手好闲者"观赏的景色这一情节乃是具有重大历史意义的事件的一个组成部分。通过弗雷德利克的审美观和他朋友们的政治行动，福楼拜用他隐晦的讽刺笔调描画出历史的第二手经验：如同那个唯美主义者仿效过了时的浪漫主义一样，革命者们也在模仿高于生活的 1789 年的样板。结果，文学对 1848 年革命失败的解释竟然与卡尔·马克思在《路易·波拿巴的雾月 18 日》中所作的分析不谋而合！

鉴于审美经验与现实之间存在着不可弥补的距离，所以，只有把审美经验当作其作用不断衰减的第二手经验，它才能变为可以触摸到的东西。当然，当它在引导具体经验、向第一手的生活实践传递行为规范或具体内容时，也可以为人们找寻到。在福楼拜的自传性中篇小说《十一月》中，青年福楼拜描述了由资产阶级阅读材料所传递的情感教育："正是在书本中，我学到了原先想要体验的情感。"[2] 卢梭在关于他和父亲

---

① 《情感教育》，安东尼·戈德史密斯的英译本（纽约，杜登出版社），第 268 页。

② 《十一月》，R·杜麦斯尼尔编（摩纳哥，1946 年），第 70—71 页。

挑灯夜读的文章中，也以同样的方式总结道："我对事物本身毫无了解，可是我对实际生活中的所有感情早已通晓。"[①] 更早的埃拉斯慕斯的"经文转化为习俗"的公式就已经假定了审美经验可以提供的那种先期倾向。按照人文主义教育的格言，在需要传递正确的言语行为模式时，诗歌的想象力要比哲学的逻辑概念更受人欢迎。[②] 最后，我再举一个中世纪的例子，它最为有力地说明了有关阅读向习俗的转化。以弗洛尔和布朗克弗洛为名的浪漫故事告诉我们，他们两人早在刚刚发育的少年时代便相互爱恋。然而，教会他们并磨砺情感的不是自然而是文化。他们如饥似渴地阅读了"异教书籍"，然后在放学回家的路上找到了爱情的欢娱。[③]

上述这些形式的颠倒是审美经验的一种病态的倒错。从阅读中获得的各种期待所遇到的却是一种异己的现实。诗歌中的纯粹的情感和热情无法在生活中实现，却只能保存在与日常经验相对立的空想的虚幻世界中。某些最为杰出的小说就是以这一现象为模本的。有关这一方面的情况只需提一下《堂吉诃德》和《包法利夫人》就足够了，这是小说阅读中两个最为著名的变态心理的例子。上述小说中两位主人公的相同之处

---

① 《忏悔录》，让－雅克·卢梭的英译本（伦敦，登特，1960年）。

② 此说根据D·哈特的观点，参阅《语文学和实用哲学》（慕尼黑，1970年）。

③ 此书催促着他们；
我予他们以互爱之念。
他们一起朗读并学习，
开始理解爱恋的快乐。
在他们从学校回家的路上，
相互亲吻并拥抱。

（第229—234行）

在于他们的基本审美态度，即必须在一个平庸的现实世界中实现他们的一个充满意义但已过时的世界的理想，这一充满意义的世界全靠他们的想象来支持。他们之间的区别在于："拉曼夏的最后一位骑士"用叨叨不休的解释和喜剧方法来解决文学与生活的矛盾，而那个生不逢辰的浪漫者（波德莱尔很推崇她的赶时髦）则在平庸的环境中毁灭了。她孤独无援，不为人所理解。与此形成对比，歌德在他的《少年维特之烦恼》中向人们表明阅读所具有的交流情感的力量如何可以先于它的病态后果而存在。维特和洛蒂是在观察一场雷雨的时候，通过文学方式发现他们情感上的共鸣的："她抬头望望天空又望了望我，我看到她眼里充满泪水，她把手放在我的手上，说道——克罗普斯托克。"小说结尾时，这对伤感的恋人在阅读奥辛的作品之后又一次激动起来，双方作出了导致悲惨结局的仅有的一次拥抱。这重演了但丁作品中弗朗西斯卡和帕奥罗阅读朗斯洛故事时遭受厄运的悲剧。传染病似的"维特热"之所以变成众所周知的丑闻，并不完全是由于个人情感的叛逆。文学给生活带来这种出乎意料的严重后果，还由于宗教认同模式向审美认同模式的转化。"你，善良的灵魂，和他感受同一种冲动，用他的苦难安慰你自己；假如由于你的命运或者你的失败，你无法找到更为亲密的朋友，那就让这本小书成为你的朋友吧。"[1]

无论是正统的还是开明的批评家都批评那本世俗的《安慰书》中审美认同的诱惑力。因为，这本书不仅为一种与资产阶级社会秩序相对立的未经界定的审美认知提供了一种行为模式："每一个少年男子都渴望像那样相爱，每一个妙龄女郎

① 前言的结尾。克罗普斯托克的这一段落出于6月16日信函。

都渴望像那样被爱。”而且，它还安抚了由此诱发的不可实现的种种期望：“让这本小书成为你的朋友吧！”这种安慰在那以前还一直是宗教教诲的特权。不过，要不是歌德本人在该书第二版里告诫人们提防的那种幼稚的认同（“作个男子汉，勿学我的样”）使那种仅有诗歌才能表达的经验迸发出来，这种幼稚的认同终将是无关紧要的，也不会被提到文学接受的各个层次上。即使在那些微不足道的与可爱而又落难的主人公进行幼稚的认同的形式中，审美经验作为一种启示性力量也是非常有效的，因为它以范例的形式向读者表明，人类的激情是个性的一个显著特点。这一点正与海尔莫斯·普莱斯奈的观点吻合。普莱斯奈认为无论生物学还是经验心理学都不足以探究人的激情。他是把它作为处在奇特境遇中的人所特有的动机加以探究的。他认为精神分析学至多不过提供一种浮浅的认识，对于这种现象的原由和本质只有诗歌才能加以阐明。[1]审美经验揭示并表达了内心激情的个体化形式。所以，它远远超出了西格蒙德·弗洛伊德所描述的那种做白日梦者的审美认同。弗洛伊德描述道，那种和想象中的主人公命运保持相当距离的人找到了生活拒绝给予他的东西。然而，正如安德烈·裘利斯举假面舞会为例所证明的那样，“向上的”认同也不是审美经验可能采取的唯一方向。游戏的审美经验教我们“把另一种生活置于我们的生活的近旁，把另一个世界置于我们的世界的近旁”。[2] 就假面舞会来说，这就导致对三种

---

① 引自普莱斯奈“本能和激情”，载《墨丘利》第 25 期，1971 年，第 307—315 页。

② 引自裘利斯：《文学讽刺题材的改编——骑士、牧人和小丑》，载《德国哲学文集》第 6 期(1923/33 年)，第 293 页。

类型角色的偏爱：骑士、牧人和小丑。“我们的一些客人寻求似乎高于或者低于社会的东西，其他的人则寻求游离于社会之外的东西。”[①] 文学传统的三种重要类型就植根于这样三种不同的审美认同倾向：英雄式的、田园式的和流浪汉式的。它们满足了人们变成另外一个人的强烈欲求，所以比随意扮演的角色要高明。随意扮演的角色不能把人们带进一个理想的世界，人们也丝毫不能把他们原来的自我带进这个世界。[②]

欧内斯特·布洛赫把审美经验的揭示性质视为空想的先兆，把它称为“想象力的期待”，以便把它与弗洛伊德的白日梦那种仅是幻觉的性质相区别。他的例子是布伦塔诺的《瓦杜兹》和默里克的《奥不列特》这两部作品。作品中令人神往的诗情画意，作为在那个熟悉的世界以外的东西在儿童时代的梦幻中就已经出现了。但是，它之所以能够从白日梦转变为诗歌，就因为它具有“预示可能的现实的严肃性”，并且以语言形式表达人们所憧憬的事物。[③]这种期待性的审美经验在文学中表现为“肖像恋爱”这一主题。最为著名的例子是莫扎特《魔笛》中的咏叹调“这幅画令人销魂”所产生的音乐升华现象。它使塔米诺爱上了帕米娜，可他从未亲眼见过这位心上人。对布洛赫关于图朗道特主题所作的解释，我们还可以加上一个中世纪的变体，即对心上人产生的梦幻形象往往只是

① 《德国哲学文集》第6期(1923/33年)，第287页。

② “裘利斯以扮演荷兰干酪或十颗心的人们为例阐明这一点。在化装舞会上，不可能整夜扮演这些角色。而且由于这些角色丝毫不能引起令人向往的世界的联想而显得荒唐可笑。”

③ 布洛赫(1959年)第1卷，第108—109页及第21章：“迷人的白日梦：帕米娜或作为爱情许诺的图画。”

来自别人对她的赞美或者仅仅提及她的姓名。正是“远距离相爱”使得乔弗利·路得尔成为有着最纯真渴望的诗人，这种渴望在非实现中得以实现；诗歌传说还超出了这种不相协调的渴望，乔弗利最后漂洋过海到了的黎波里。当他在那里快要死去的时候，他所爱慕的人的化身走上前来，与他作第一次也是最后一次的拥抱。[①]

就其似非而是的特征来说，行吟诗歌中这一浪漫主义的“典型”是一种审美经验的最完美的表达。这种审美经验巧妙地采用了歌颂上帝恩慈的保罗式定理：“看似一无所有，实则拥有一切。”审美经验逐渐把世俗的这一“似乎”推向深入，以致只有在弥留之际，期望才能与真实相遇臻于完美，否则就一定会大失所望。堂吉诃德对杜尔西内娅的完美爱情天长地久是因为他自始至终没有找到过她。在普鲁斯特的长篇小说《追忆逝水年华》中，每当期待的东西得以实现，爱情之火总会熄灭，而当嫉妒使人想象心上人为他人所占有时，爱情重又萌发。因此，普鲁斯特的《追忆逝水年华》同时也是这样一个地方，审美经验的期待方向改变了审美经验本身；被现实的无可弥补的缺陷所阻滞的期待可以在过去的事件中得到实现。这时回忆的净化力量有可能在追求美的过程中弥补经验中的缺憾。不妨说，审美经验在乌托邦式的憧憬中和在回忆的认识中都是同样有效的。它不仅设计未来的经验而且还保存过去的经验，以使那本不完美的世界变得完美。假如没有诗歌和艺术的光辉来美化过去的经验并垂诸青史，这经验就将在人

---

① 参见L·斯毕策尔(1959年)，他表明行吟诗歌的意义是奥古斯丁诗句的倒转：“别离开家，真理常驻于你的灵魂中。”

类发展的进程中始终湮没无闻。

上述初步的考察已向我们表明审美经验的一些结构特征，它们主要通过交流和接受的态度诸方面表现出来。在转向讨论审美经验的生产方面以前，有必要将我们初步的讨论作个小结。在接受这方面，审美经验与日常世界的其他活动的不同处在于它特有的暂时性：它使我们得以进行“再次观察”，并通过这种发现来给我们的现实以满足的快乐；它把我们带进其他的想象世界，由此适时地突破了时间的樊篱；它预期未来的经验，由此揭示出可能的行动范围；它使人们能够认识过去的或者被压抑的事情，由此使人们既能保持奇妙的旁观者的角色距离，又能与他们应该或希望成为的人物作游戏式认同：它使我们得以享受生活中可能无法获得或者难以享有的乐趣；它为幼稚的模仿以及在自由选择的竞赛中所采用的各种情境和角色提供了具有典型性的参照系。最后，在与角色和情境相脱离的情况下，审美经验还提供机会使我们认识到，一个人的自我的实现是一种审美教育过程。

在审美经验的历史上，赞美艺术生产能力的记载是最为丰富的。这种赞美的尺度是完美的技巧，自由生产的艺术家优于循规蹈矩的工匠之处就在于这种技巧。① 这尺度还可以是诗人能够完美地表达出所有原来可能被日常生活需求和习俗所湮没、压抑或得不到承认的事物的能力。歌德《激情三部曲》中的著名警句就表明了这一点：“如果人在苦难中变得沉默了，有位上帝会教我说出我所遭受的磨难。”在这儿，审美经验的生产能力就与其净化效果契合：诗人将自己的经验转化

① 见康德《判断力批判》，J·C·梅雷迪思英译本（牛津，1952年，第43页）。

为文学，而在对作品的成功充满喜悦之际同时也就获得一种与他的读者分享的精神上的解放。19 世纪描述经验的抒情诗歌使这种审美经验成为艺术的博大精彩之典范。[①] 但是，这种审美经验要比天才美学的主观说出现得更早，并且在柏拉图关于艺术家的“迷狂症”的学说中找到了类似的说法。柏拉图的学说客观地解释了诗人和“占卜者”的创作行为，认为他们跳出了自我的圈子，并充满着神灵的启示。

但是从一开始，作为人的生产能力的审美经验同时就是创造性的艺术家和诗人所碰到的一种限制和抵御的经验。在天才美学之前，人类艺术产品也总是引发出一种以自然为极限和理想的规范的经验。艺术家无法穷尽这种极限和规范，更不用说超越了。他们只能摹仿，最多也只能将自然遗留下的未完成的模型加以完善。伽利略对米开朗琪罗的评价，对于证实人的审美生产极限的经验是很妥帖的：“在一块大理石上发现优美的雕像这一艺术使布奥纳罗蒂的天才高出于普通人之上。然而这样一种作品充其量不过是对人体的某一姿势，或者是对自然所创造出来的人的各个部位静态姿势的表面摹仿而已。可是人体有那么多外部和内部器官，有那么多的肌肉、筋腱、神经和骨头，可以做出那么繁多的动作；另外，还有情感；最后，还有心灵。难道我们没有理由说，制作一座

---

① 如雅各布·伯克哈特所做的：“把真实的形状赋予一种内在的东西，以这样的方式来表现它，使我们能够把它看作内在东西的外在形象，看作一种启示——这是一种最为罕见的力量。以一种外在形式重新创造一个外在的东西——那是许多人力所能及的。但是，那另一种却是在看见的人或听见的人心中唤起这样一种信念，即唯有这一作品的创作者才能做到，因而是必不可少的。”雅各布·伯克哈特：《强力和自由——历史的沉思》（纽约：万神殿出版社，1943 年），第 313 页。

雕塑远远不如创造一个活人，事实上，远远不如创造一条最不足道的蠕虫？"[①] 自主观美学问世后，审美活动就不再被体会为一种摹仿自然的创造，也不再被看作如自然那样的生产了。这表现在诸如爱伦·坡和波德莱尔反浪漫主义的基调中。直到瓦莱里为止，伴随着现代抒情诗歌的审美观念，人们始终把艺术家的创造理解为一种针对自然的抗拒性和模糊性的活动。正是瓦莱里在关于列奥纳多的论文中最深刻地探讨了现代的反自然主义。在《安巴利诺》(1921年)中，他以诗歌形式再次着重阐述这一问题。在这些著述中，伽利略用来界说理想自然的那些属性都遭到了否定，并被降到审美生产一系列外部条件的低层次上。大自然，就像米开朗琪罗的大理石块一样，只具有物质的属性。物质的无数特性经过人的抽象，形成一种新的排列组合，其整体比部分来得更为简单。艺术家面对自然的无穷发展(它既不排斥盲目性也不排斥机遇性)，他们把自己的作品作为对自己有限世界的各种可能性的一次成功把握来加以体验。[②]

随着独立自主的天才美学的被突破，创造性的审美经验就不仅是指一种没有规则和范例的主观自由的生产，或者在已知世界之外去创造出别的世界；它还意味着一种天才的能力，要使人们所熟悉的世界反璞归真，充满意义。因为这个世界过去一直为人们所熟悉，而现在则变得陌生了。"天才不过是随意恢复的童年状态，这状态如今为了表达自己，已具备了

---

① 见洛维特(1971年)摘引，第252页，注8。

② 参见洛维特，同上书，第69页及以后诸页。并参见布卢门伯格(1964年)。

男性器官和一种分析的头脑，可以把所有不自觉地累积起来的材料加以排列组合。"[①] 历史哲学中出现的天真概念——个人和历史(譬如希腊文明)的童年状态——是为了用来对抗现代社会的异化问题。[②] 这一概念在波德莱尔关于天才的定义中与孩童的新鲜感联系在一起："孩子看见的每一样东西都是新鲜的；他常常处于狂喜的状态。"[③] 孩子的感觉之所以成为审美经验的理想标准，并不完全因为这种感觉的新鲜性和意义的丰富。孩子因为初次见到而感觉新鲜的事同样也能使成年人重新发现并回忆起他内心的关于过去的经验。诗人自觉的审美活动能够消除现实的异化并使世界反璞归真，从而把被遗忘被压抑了的现实归还给我们的意识。波德莱尔的审美经验理论显示了与后来弗洛伊德和普鲁斯特的美学之间的共同点：对新鲜事物具有敏感性或者以令人惊讶的手法再现另一世界是不够的；需要另外加上一个并存的因素，这就是打开通向重新发现被湮没的经验的大门，[④] 追回失去的时光。唯有这样，才能构成审美经验的全部深度。

现代诗人就这样把感觉的更新和对受压抑的经验的再认

---

① 引自《文学批评家波德莱尔》英译本译文。由L·B·希斯洛普和F·E·希斯洛普作导言并翻译的论文选集(宾夕法尼亚州立大学出版社，1964年)，第295页。

② 马克思关于希腊艺术"作为人类历史上展露得最为美丽但永不复返的童年状态"而对我们具有"永久的魅力"的著名论断与席勒关于天真的理论之间有着决非偶然的相似性。最近，G·特尔－内登为了反对唯物主义意识形态批评的还原论，捍卫审美创造的王国，在他的文章中指出了这一相似性，从而引起了人们对它的注意。参见"是否有意识形态的审美作品？"载海因茨·歇拉弗(1974年)第251—264页。

③ 引自L·B·希斯洛普和F·E·希斯洛普《波德莱尔》第294页。

④ 不过在弗洛伊德那里，在审美经验中受压抑的情感的复萌，还包括了对于某些禁忌的暂时开禁(比如在节日里面)。

识这两者结合了起来，他把囊括一切的记忆的力量变成了审美生产的最高权威。与柏拉图的回忆说相反，绝对美的永恒本质不再先于作品而存在。审美活动在回忆中创造了旨在使不完美的世界和瞬间的经验臻于完美和永恒的最终目标。这种审美生产重创给定的目标，或者自己构造这些在作品中加以实现的目标。除了上述两种可能性以外，还有第三种可能性，即这种审美活动以它自身的运动为目标。由于它所取得的结果具有完美的外形，它便矢口否认艺术制作过程中的艰辛努力。瓦莱里并不是第一个认识并描述审美经验的特殊成就的人。在现代历史的门槛上，蒙田本人、他的文风，以及他在创作活动中日益积累的经验都已经深刻地证明了这一点。他的未能完成的散文作品描述了一种探索过程，这种探索逐步地检验并否定了一个又一个对自我本质的保证：从公共生活中的官位和荣誉、隐退、斯多葛式的内省、面对死神的真实性到对信仰持怀疑主义态度，最后又回到作为自然生活的真理的现象中去。在这一过程的每一阶段我们都发现，审美同一性（叙述者自身的受规约的可能性）可以取代一种已被遗弃的对于个人同一性的探求："与其说是我写了书，不如说是书写了我——一本与作者同体、关注着我自己、作为我生命组成部分的书。"[①]

对于这种也许可以称为审美经验的初步的现象学述说，一再把我们带到了一个极限，在这儿，审美态度摆脱了宗教经验的意义领域。无论人们用人类学、社会学还是历史哲学的

① 见《论集》第2卷，第18页。本书中所有蒙田的译文都引自唐纳德·M·弗雷姆的译作。

观点来解释这种转变，它都假定了审美经验的一种特异性。这种特异性至今尚未得到说明，但它是人们试图下这样一个定义的因素之一，这定义就是，对于审美意义的理解是一种自愿的活动。[①] 艺术不能将其有效性强加于人，其真理既不可能用教条来驳斥，也不可能用逻辑来"否证"。正是这种境况使艺术的难以驾驭的性质有可能向人们提供解放的机会，并且解释了为什么那些当权者对利用艺术的诱惑力以及美化功能来为他们的目的服务总是很感兴趣。正如尤里·M·洛特曼所说，艺术因此总是能够东山再起，它的生命比它的压迫者更为持久，这不是因为它的存在有助于满足人们的物质需求，而是因为它符合审美经验的娱乐特性所能满足的需求："礼仪是强迫的，圆舞都是自愿的。"[②]

1.2 阿道诺否定美学批判

在最近的美学理论中，否定的概念和范畴无疑是日益时行起来了。造成这种情形的一个重要原因是，否定性可以就其构造性和历史性把艺术作品同时定义为结构和事件。否定性把文学作品和美术作品刻划成非真实的对象（为了达到审美的感性认识）。要把真实的东西变为形象的话，就必须否定它是一种先在的现实。根据萨特关于想象的现象学理论，

---

① 参见特尔·内登的《是否有意识形态的审美作品?》第 257 页，并参见雅各布·伯克哈特有关国家、宗教、文化三种力量的理论（《全集》第 7 卷，第 20 章）。

② 洛特曼（1977 年）第 1 页。

文学作品和美术作品就是通过这种作用来构造"世界"的("通过构造想象的世界来超越现实")。[①] 但是，当否定性超越了一种传统所熟悉的视域，改变了和世界的既定关系，或者说打破了流行的社会规范时，否定性也就在艺术作品的生产和接受的历史过程中成为艺术的特征。[②] 最后，否定性在审美经验的主观和客观两个方面都留下了标志。否定性包含在康德的"审美满足的无利害性"这一否定公式中。这一公式意指的是"自我与对象之间的距离，即被称为审美距离或沉思时刻的快感生活中的间隙。"[③] 在另一方面，只要艺术作品(虽然也是社会产品)总是"通过形式的因素与现实相抵触"，那么，这种否定性就必定会在艺术和社会的关系问题上表现出来。正是当艺术获得自主性并拒绝向那些维护社会利益的规范屈从时，它才通过对社会的对抗恢复了其卓越的社会功能。[④] 尽管否定性范畴为审美理论带来明显的效果，人们还是会怀疑它们是否适于描述成就、视域的改变以及审美经验的社会功能。正是这一疑虑激发了以下的思考。

T·W·阿道诺的遗著《美学理论》(1970年)应该说是对否定美学的最为清晰的阐述。根据此书的理论，艺术的认识兴趣以及美学的哲学地位都是从启蒙的辩证法中获得的。艺术加入社会解放的进程以获得自身的独立，它具有二重否定性，表现在艺术与制约它的社会现实的关系中和由传统决定的艺术的历史起源中："无疑，艺术作品只是通过否定自己的起源，

---

① 萨特(1940年)，第234页。

② 参见耀斯(1970年)，第177页及以后诸页。

③ 吉茨泽《伤感文学的现象学》(1971年)，第2版，第30页。

④ 阿道诺(1970年)第15页。以下的所有引文，页码均在本文中注出。

才形成了它们现在的样子。一旦回过头去摧毁了起源，它们在古代依赖于魔术手法的不光彩行为、为统治者效劳以及纯粹的消遣取乐就不再会被人们攻击为某种原罪了”（原书第12页）。在阿道诺的“美学史学”（第90页）中具有社会意义的不是艺术在祭祀仪式中传统的实用功能，不是建立某些支配生活方式的规范，也不是游戏伙伴关系（这是称谓艺术所提供的“服务”的一些更为中性的词语）。只有当艺术抛弃掉所有的奴性，并“反对社会统治及其对习俗的干预”（第334页），把自身从经验世界中解脱出来，从而表明“这个世界本身必须改变”（第264页）的时候，艺术的社会意义才可能获得恰当的界定。

根据阿道诺的看法，只有当艺术获得自主时，它才能获得其社会地位。确切地说，只有当艺术否定所有的社会联系时，它才具有明显的社会性。的确，借助审美形式的法则，艺术才得以保持与社会现实相对的外表。但是，也正是出于这一事实，艺术才得以代表某种社会真理。在这种社会真理面前，社会现实境况中一切假象、不真实的东西以及不和谐的东西必将暴露无遗。这里所理解的审美外表的否定性说到底来自艺术的乌托邦形象：“之所以期望实际上不存在的东西，就因为它的外表”（第347页）。所以，艺术作为对社会真理的描绘不是某种模仿，而是幸福的许诺，尽管它不是司汤达所说的那种东西：“幸福的许诺并不意味着所有早期的实践阻碍了幸福：幸福将高于实践。艺术作品中的否定力量测度出实践与幸福之间的鸿沟”（第26页）。

阿道诺的否定美学毋须宣称理论的普遍性来掩盖其时代根源（从鼎盛走向衰落的资本主义时代）及其论争的理由（反

对当代文化工业)，因为这并不能给获得自主之前的艺术带来好处。只要是在这样一个时代里，世界被人统辖着，社会完全受消费和交换的法则所支配，那么，像“只有摆脱实践，艺术才能成为社会实践的图式”(第339页)这样一个受到正反两方面攻击的命题，就显然有其充足的论据。而且，对于消除那些令人产生误解的悖论，如形式主义和现实主义、“为艺术而艺术”以及“介入文学”等等这些19世纪的遗产来说，阿道诺的美学理论的确是目前再好不过的手段。但是，如果人们刻板地接受这种理论的主要成分，即认为艺术中的社会性只有在断然否定某一个特定的社会后才能出现，那么就会产生一种二难推理。阿道诺本人是这样描述这个二难推理的：“当然，这并不意味着所有积极的和肯定性的艺术作品(包括几乎所有传统的作品)都要被一扫而光，或者用过分穿凿的论证热心地为之辩护，说它们也是批判的和否定性的，原因是它们与经验的现实形成鲜明的对照。对认为不反映现实的唯名论进行的哲学批判排斥了这样一种简单的主张，即认为进步的否定性的发展过程(对一种具有客观约束力的意义之否定)就是艺术进步的通道”(第239页)。

阿道诺的美学理论从未为我们解决这样一个二难推理。在这样的前提下，全部肯定性的艺术作品仍然是一个恼人的难题。无论用何种委婉的说法来证明这些作品是进步过程的一部分也都没法完全解决这一难题。我们不可以把艺术史归结为否定性这个共同特性。与那些在社会解放过程中发生影响的否定的批判的作品相伴随，人们可以罗列出数量大得不可比拟的积极的或肯定性的作品，这些作品的自然传统必然把解放的“进步的否定性通道”甩在后面。其所以如此，部分

原因在于，否定和肯定并不是艺术与社会的辩证法中的两个定量。两者甚至会转化为各自的对立面，因为它们在接受的历史过程中受制于一种奇妙的视域转变。还有一层：作为一种范畴框架的进步的否定性通道在强调艺术的社会性方面带有很大片面性，因为它忽略了交流的功能。对于较为古老的艺术来说，这些功能不可能仅仅因肯定这一相反的概念而被取消，在现代和当代艺术中它们也同样不会被人忘却。

第一，否定性的作品获得公众的意义而变成"经典"作品，[1] 这是通过与那些颁布文化法令的机构同化、最终把它们刚发表时否定其合法性并大加鞭挞的权威性传统作为文化遗产而重新肯定才达到的。具有否定性特征的作品在接受的过程中势必失去其最初的否定性。我们对于现代艺术中的这种现象是很熟悉的，当公众的情感被激发起来专注于这种刺激并对它保持一定的审美距离时，抗议、批判、叛逆的表达就不可避免地转变为对这些否定性举动的欣赏。但是，这种中性化的过程是在它成为"审美自主性的社会代价"之前出现的（第 339 页）。若从更宽广的视野来看待接受和解释，艺术史总是表现得像钟摆一样，在"超越的功能"和通过解释同化作品这二者之间来回摆动。[2] 较为古老的艺术也是如此，它带着古典的、积极的、永恒理想的光环来到我们中间，作为秩序和永恒的保证。然而，在它出现时，也并不只是对既定社会状

---

① P·布尔迪：《符号形成的社会学》（法兰克福，1970 年），第 103 页及以后诸页。

② 斯塔罗宾斯基（1970 年）第 9 页到第 33 页。

态的肯定和美化。但丁的《神曲》，洛佩·德·维加的《羊泉村》，莎士比亚的《理查三世》，莱辛的悲剧，莫里哀的喜剧等作品，对于我们这个具有意识形态批判热忱的时代来说似乎是“肯定性的”，然而这种肯定性很可能是由传统的综合力量附加在这些作品身上的。称它们具有“稳定系统作用”阻碍了人们认识它们原来不受单一法规支配的意图和它们破坏规范或创造规范的作用。更不用说，无论是对一个特定社会的简单否定，还是全新的形式上的创新，都不能保证一件艺术作品在成为经典的、典范的作品时仍保持先锋的作用。典范性与阿道诺“进步的否定性通道“格格不人。恰恰是那些具有超越惯常标准和期待视域的历史能量的作品，在其文化接受的过程中，将无可避免地逐渐丧失其最初的否定性。要成为经典作品，就必须付出第二次改变视域的代价。这第二次改变再次否定了第一次改变时的否定性。而第一次改变也就是当一件艺术品问世时所带来的那一否定性。[1] 经典作品的特质也就是在社会肯定的传统中增加否定性的最优秀范式。作为“传统的狡黠”的经典作品与在黑格尔阐述历史过程时所说的“理性的狡黠”是相对应的。通过视域的改变，狡黠造成了但同时也掩盖了这么一个事实，即艺术的否定性通道不知不觉地通向了传统的进步的肯定性。

第二：否定和肯定这一对范畴并不能使我们充分理解艺

---

① 由于阿道诺没有足够明确地区分原来的古典主义和作为历史发展结果的古典范例(用我的词语，指在接受过程中视域的第一次和第二次改变)，他反对古典希腊艺术中的范例的论战是不公正的，这与他对古典主义的批判是矛盾的同出一辙(参见第240—244页，对照第339页)：那里提到的“中性化”在其成为“审美自主的社会代价”以前，就已经沿着“古典的途径”出现了。

术在早期的、尚未独立自主的历史阶段中的社会功能。这一点阿道诺本人十分清楚。阿道诺不断地谴责肯定性艺术作品的阿谀奉承、为现存事物涂脂抹粉、虚情假意等等，同时又试图悄悄地通过否定性来拯救这些作品。他这样阐述道："所有的艺术作品，即使是肯定性作品，生来具有争论性。认为有某种保守的艺术作品的想法是自相矛盾的。这些作品通过强调它们与经验世界（它们的另一个世界）[①] 保持着距离来表明，经验世界本身必须变成另一个世界。这些作品就是经验世界这个转变过程的无意识图式"（第264页）。如果人们对"生来具有争论性"的论争是否也是自相矛盾的这一问题不作定论的话，那么这种奇特的否定性必然会把艺术作品定义为理论反思的对象，而不是一种主要表现为审美经验的图式。考虑到后面一点，为反对现存的东西而论争，或者"否定具有客观约束性的意义"（第239页），就不是艺术的唯一合法的社会功能。这并不意味着在艺术经验的实践中，肯定性因此就应该被贬为保守心理，或者是对现存统治集团诸关系的美化。如果人们不是简单地否认像英雄诗那样确具社会效果的文学具备艺术性（阿道诺的论文会这样认为），那么人们就不应该从否定中而应该从具有客观约束性的意义的创造中观察和认识艺术的社会功能。

在所有这些实践性的功能中，作为象征或者交流行为的

---

① 参见阿道诺（1970年）第12、347、358、386页。反对前自主艺术，如享乐（"作为文化失败的证据，它总是突入其间"，第32页）、慰藉或者鼓励（第56、66页）——实际上所有逗乐的艺术——的直接社会功能的那种夸张的论战，可以从这段话中看到："逗乐的艺术，当然还有一切享乐的艺术所犯的错误，是一种对死者、对积累的无以言说的忧伤的错误"（第67页）。

艺术显然不能由阿道诺以否定的眼光列出的那份肯定性的名单来加以界说。"肯定性的描绘"(第386页),"安慰性的礼拜仪式"(第10页),作为"思想对有用的东西的适应"的交流(第115页),"对客观地复制出来的耻辱的主观认同"(第356页),以及类似的反对所有"美化性艺术"及其"和稀泥态度"的种种大帽子,丝毫也没有描绘出审美经验在社会规范的形成、巩固、升华、嬗变中所起的作用。假如我们从阿道诺如此激烈地贬斥的领域中摘取一个例子,譬如"为统治者服务"的描写宫廷爱情的文学,我们可以很容易地看到,尽管这种文学用肯定的眼光美化了贵族夫人,但流芳百世的恰恰不是卑躬屈膝的丑态。相反,可能成为不朽的东西倒是对一种新发展起来的爱情伦理学的实际认同。从社会历史的角度看,这种文学对于情感的解放和两性之间交流形式的贡献非常之大,对此作再高的评价也不为过。无可否认,在审美经验的这一阶段,已经出现了否定性,即对支配着婚姻和禁欲主义的基督教教规无声的否定。但是,对于12世纪的公众来说,这种含蓄的否定性不是排除而是包括了肯定性,毋宁说,是对一种发展着的社会规范和生活方式的交流性认同。

综上所述,对于我们所讨论的问题可以作这样的回答:只要问题仍然局限在否定和肯定的范畴之中,只要作为艺术作品组成因素的否定性没有被认同综合为接受美学的相反概念,审美经验的首要社会功能就将遭到剥夺。

某些审美经验的现象显然使阿道诺的审美理论不能自圆其说,认同便是其中之一。例如,"审美经验首先在观察者和观察对象之间制造距离。这表现在对周围一切事物不偏不倚的思考中。庸人是这样一种人,他们与艺术作品的关系是由

他们能否或者在什么程度上进入角色这一点来决定的。文化行业的所有门类都是以此为基础的，并使其顾客确信这种习惯”(第 514 页)。因庸人习气而遭责骂的人数要比阿道诺估算的多得多。如果他的话是对的，那么，阅读英雄史诗的贵族公众就已经是庸人了。因为我们知道，在 12 世纪，他们经常给自己的儿子起名为“罗兰”和“奥利弗”。即使是狄德罗和莱辛恐怕也不能逃脱庸人这个耻辱的名称。作为研究资产阶级戏剧的理论家，他们要求现代剧作家把他们的英雄塑造得和普通人一样。因为只有英雄和观众相同，才能在唤起人们惧怕的同时也唤起人们的怜悯之情。[①] 联想起资产阶级关于平等的理想，再比较一下古典悲剧中完美的英雄距离现实之遥远，这种认同在我们的时代似乎已降低到交换需求与满足的水平，或者更糟糕的，降低到了“用各种替代的满足来对付难以缓和的需求”(第 362 页)。但如按照阿道诺的观点来下这么一个结论说，精神宣泄就是“一种避免感情和意愿受抑制的净化行为”，并且总是被用来保护统治者的利益(第 354 页)，那就无异于在倒掉洗澡水时把小孩子也一起倒掉，并误解了诸如为主人公而赞美、感动、欢笑、哀哭这样基本的认同(对此只有那种审美方面自视清高者才会认为是粗俗的)水平上的交流成就。因为，正是首先在这些认同中，其次在摆脱了那些认同的审美反省中，审美经验才会转变为象征和交流的行为。这并不等于说，否定性作为对审美对象经验的根本特征必须予以抛弃。这一点在我们探求审美距离和交流性认同如何在

---

① 狄德罗：《维护自然之子》，维尼埃编，《美学文集》(巴黎，1959 年)第 153 页；莱辛：《汉堡剧评》，75。斯图克及其他地方。

净化的经验中得到调解时，就会变得清楚起来（见本章第7节）。

阿道诺美学理论的力量和无法替代的价值——以艺术的辩证否定的形式重新肯定了审美的自主性，它必须在那种已经变得不真实或者已成为“统治的密码活动”的实践面前显示出自己的重要地位（第358页）——是以牺牲全部交流功能为代价的。在这儿，人们怀疑交流是一种“心灵对有用的东西的适应，交流因此也变成了众商品中的一种。而且，那被称作意义的东西如今也成了这类可憎之物”（第115页）。伴随着艺术的交流能力，艺术的接受和具体化的整个领域也成了阿道诺否定美学中的现代主义的牺牲品（第339页）。这种纯粹主义具有严重的后果，阿道诺必然因此忽略在作品、公众和作者之间的对话过程，这样他偶尔也就身不由己地重新把艺术史实体化。而这与他激烈反对柏拉图主义以及永恒美的观点的做法是格格不入的（第49页）。那种仅仅因为社会生产力的缘故而从社会中诞生，并仍然与社会相分离的艺术品，作为一种“没有窗户的单子”，必须表现它所不是的东西（第15页），并且必须给予它以一种自主的历史运动，一种自成一体的生命：“意义深远的艺术作品不断显示出新的层次，它们成熟后，渐渐地失去了朝气，最后死亡”（第14页）。真正的艺术品是“激动人心”的（第339页）。这些作品本身便是对它们自己提出的问题的解答（第17页）；只有通过“历史的发展，通过与后继者的联系……这些作品才能实现自身”（第407页）。就好比在世世代代接受艺术作品的读者中间，无需有什么接受、理解、阐释以及评价的活动，艺术品也完全可以依靠作品本身来不断实现其意义，从而实现其历史的而不是永恒的本质！

如果这样一来，单子般的艺术作品要走上“内在固有的历史性”这条实体主义的道路（第15页；第262页及以后诸页），那么，在另一方面，它的接受者就必然被置于他的与世隔绝的经验之中，“接受者忘掉了他自己，消失在作品之中”（第363页）。阿道诺把这种经验描述为“困惑”或者“震动”，为的是把它与习得的经验概念或者艺术享受的概念形成对照。但是，即使作为“在主观意识中的客观性的突破”（第364页），这种“在震动中意识到自身局限性和有限性的自我消失的纪念”（第364页）（这一过程与先前拒绝的净化感情作用并无多大的不同）“仍然无法跨越沉思式的接受与对话式的相互作用之间的界线”（第345页）。虽然人们承认，对于艺术来说，“它自身的社会存在被掩盖了，而只有通过对它的阐释才能为人们所理解”（第345页）。然而在阿道诺的美学理论中，阐释者和社会的一切接受手段全都没有资格积极参与构成和重构意义的活动，而这是作品的历史生命之所在。从这种意义上讲，阿道诺的美学理论并不是辩证的。

阿道诺所否定的当代艺术在社会领域中的交流功能，只会随着未来人类的解放而不断增强。令人惊讶的是，正是这种自然之美竟然成了“和谐的现实以及……伟大作品所期待的那种关于过去的再现的真理”的范式（第66页及以后诸页）。与黑格尔背道而驰，美学理论再次致力于研究这样一种美（第99页）。因为，“自然美是事物生存在普遍的同一性魔力之下的非同一性的痕迹”（第114页）。在这后面，隐藏着试图恢复“自然的尊严”的目的，以抗拒对“自主主体本身”的规则的滥用（第114页）。但是，阿道诺只是在把一种带有未来主义色彩的意义赋予自然美这一点上获得了成功。这种意义

与从前关于自然的定义和比喻已不再有任何的联系："与自然拜物教、泛神论的逃避行为（不过是对无穷尽的厄运所作出的肯定性的掩饰）的界线已经划清。因为，能从其美里显示出温柔、人情的自然至今尚未出现。在自然美面前的谦卑态度意味着人们可能由于执著于现有的事物而损害尚待实现的事物。自然的尊严就是那尚待实现的事物，通过其表达来抵制强加于它的人格化"（第115页）。这种新的自然除了尊严之外与老的自然似乎毫无共同之处。这里，否定美学把自然当作历史性的，把既不能制作、也不能消除、历来就已存在的东西提升为可以期待的、在某一天可能得到调和但现在尚未存在的东西，这样显然也就取消了自然这一概念。尽管在阿道诺的理论中有着这种幸运的许诺，那些准备采取阿道诺对黑格尔"实在的神义论"的批判立场（第116页）并继承阿道诺对艺术和消费循环的批判的人，还是没法回答以下问题，这个问题就是："实践和快乐之间的鸿沟"为什么不能仅由艺术作品中的否定的力量来加以"度量"（第26页），这一鸿沟又怎样可以由审美实践来再次跨越。

我对阿道诺美学的批评着意于试图证明审美经验的合理性，以便反对这样一种理论主张：支持较高层次的审美反思，忽略或者压制审美经验的诸初级形式，尤其是审美经验的交流功能。阿道诺带着极大的片面性，以单个主体面对艺术作品时会产生的那种纯粹的反应来反对艺术的感性经验与交流功能。但是，这并非仅仅由于阿道诺的社会批判立场所致。阿道诺还是艺术哲学中一种传统的继承者。这种传统退回到审美对象的本体论，意欲摈弃有关审美经验的实践问题，面沉湎于规范的诗学和情感心理学。阿道诺反对所有未曾达到古

典的自主地位的艺术反应，他为抵御文化行业的诱惑而开出的否定性这帖药方最充分地表现在他的这样一段告诫中："只有当艺术经验使自己摆脱了趣味和快感的时候，它才是自主的"（第26页）。人们也许会觉得这帖药方把小孩与洗澡水一块倒掉了。我的观点与这种审美的纯粹主义完全相反：艺术创造出来、使之成为可能的欣赏态度是地道的审美经验，它既是自主前的艺术的基础，亦是自主的艺术之基础。它必定再次成为理论反思的对象。在我们这个时代，一种持生产的、接受的和交流的态度的审美实践，必将带来新的意义。

1.3　审美快感与创作、感受和净化的基本经验

如果我们的时代还有人敢于使用"享受"一词——就像在《浮士德》著名的段落中所说的："凡是整个人类所分享的东西，我都想在自己的内心加以品尝"（1.1770）[①] ——来表示他对艺术的态度，那么他就要冒被称为庸人的风险。更糟糕的是，他会被指责为仅仅是为了满足消费和低级趣味的需要。直到最近，艺术享受还被认为是遭众人诋毁的有教养的资产阶级的一种特权，因而成为一种禁忌，今天也许仍然是这样。在今天，"享受"一词的旧的基本含义，即"使用某物或从某物获得利益"，只有在过时的或者专门的用法上才可以想象。（那些互称"同志"的人有谁知道或者愿意知道，"同志"[Genosse]来自享受[geniessen]，并且最初指的是在同一块草

① 英译见《浮士德》，沃尔特·阿恩特译（纽约，诺顿，1976年）。

地上放牛的人们。)但是，即使享受这个词的意思在德国古典主义时代以前所获得的崇高地位，现在大概也还是令人觉得古怪的。[1] “参与和占用”的意思是德文的“享受”中固有的，在我们这个时代它竟然和“在某件事情中得到快乐”这层含义奇特地结合在一起了。在17世纪的宗教诗歌中，“享受”和“与上帝分享”这两个概念是可以相互替换的。在虔诚派教徒那里，“快感”和“参与”两种意思是结合在同一个行为中的。信仰者自信上帝与他同在。科帕斯托克的诗歌导致“反思的快感”；赫德的智力快感概念把自信看作主要是“拥有自我”，也就是“拥有世界”(作为快感的存在)。最后，在歌德的《浮士德》中，享受这个概念指的是包括最高的求知欲望在内的所有层次的经验(从对生命的享受、行为的享受、意识的享受，一直到对创造的享受)。

“快感”这一概念的历史能就基本的审美经验教给我们一些什么呢?[2] 遗憾的是迄今尚无人撰写这一历史。审美快感的意义在德国艺术的古典主义时期获得了很高的声誉。在此之前，认知和快感，亦即理论态度和审美态度几乎是难分难解的。由于人们需要在哲学和宗教面前证明审美快感的合理性，于是就赋予审美快感以特定的含义。但是，在很长一段时间内，就连现代人对享受态度(艺术的生产和接受可能造成的态度)的反思也仍然从属于修辞和伦理道德的讨论。下面的回顾试图提供一些初步的线索。

---

① 参见H·保尔《德文词典》第5版，W·贝茨编。

② J·里特的《哲学史词典》(巴塞尔/斯图加特，1974年)“享乐”条目中，只是讨论了自17世纪以来的发展，并通报了一篇关于“uti”和“frui”传统用法的最新资料的文章。

亚里士多德《诗学》的一个关键段落在快感一词的接受史上起着重大的作用，这就是讨论人们为什么会在对丑陋物体的描绘中得到快感的第4章(1448b)。亚里士多德把这种享受追溯到模仿快感的双重根源：它可能是出于对模仿的完美技巧的赞叹，也可能是出于在模仿中识别出模型而感到欣悦。在审美接受的这一解释中，纯感性的和高度理智的情感在审美享受中融为一体。[①] 但是，审美经验不仅仅是视觉(感受)的领悟和领悟(回忆)的视觉；观看者的感情可能会受到所描绘的东西的影响，他会把自己认同于那些角色，放纵他自己的被激发起来的情感，并为这种激情的宣泄而感到愉悦，就好像他经历了一次净化。亚里士多德发现并为之辩护的这种净化的快感，纠正了“直线机械论”，而柏拉图对艺术的谴责就是建立在这种“直线机械论”的基础之上的。[②]亚里士多德的这一发现大概是古典诗学理论最为激动人心的遗产。对此，人们可以说，“直到今天，对于为什么最为悲惨的事件的沉思会给予我们最为深刻的快感这一问题，亚里士多德的发现依然是唯一的一语中的的回答，”[③] 这一发现在今天也已经为精神分析美学所证实。

使审美经验得以具体化和自我肯定的相当重要的第二个事件，是奥古斯丁对“使用”和“享受”(“uti”和“ frui”)所作的

---

① 参见富尔曼(1973年)第10—11页；并参见科默莱尔(1957年)第256页。

② 富尔曼(1973年)，第85页：“但是，亚里士多德看到在人的心灵机制中占一席之地的多种兴奋状态。而且，这些状态不应遭到压抑，而应以适应方式得到释放。按照亚里士多德的看法，诗歌具有的不是直接的而是逆反的效果。可以这样说：亚氏的理论表明，诗歌不是感染的，而是注入的。”

③ 科默莱尔(1957年)，第103页。

区分。汉斯·布卢门伯格告诉我们，奥古斯丁把"'功利'的世界的基本特征看作'达到拯救'的工具性，而只有在转向上帝的'享受'的过程中才会出现与存在的和谐完美的关系"。[①]《忏悔录》第10卷第33—35章阐述了这种思想。[②] 为"眼睛的贪欲"开的例证可分为两类：为了快乐而使用感官和为了好奇而使用感官。前者指的是"优美、悦耳、芬芳、美味、柔和"，亦即五种感官的肯定性感觉，后者则包括了与上述相反的感觉，如看到一具血肉模糊的尸体，或者一只在捕捉苍蝇的蜥蜴，以及人们被这些东西吸引时所发生的那种感觉。鉴于审美经验这两个不同的方向，奥古斯丁区分了对感官快乐的好的利用与坏的利用，前者面向上帝，后者则面向尘世。教堂内歌唱时带来的听觉上的快乐可以帮助心灵体验一种更为强烈的虔诚心理；而眼睛感到的快乐可以加强对神的创造之美的注意。但是，这种享受，这种唯一合法的享受，却在慢慢地转变为朴素的感官快乐，在审美上被一种因艺术手段而得到加强的感性经验所吸引。奥古斯丁把那种竟可以在令人不快的甚至讨厌的东西中获得快感的好奇心判定为审美快感的颠倒，并予以摈弃。因为，"它不是从其对象而是从自身获得快乐，并且还因为认识的能力只有通过这些对象才得以证实。"[③]

对于审美经验的历史来说，引进自娱这一概念，其重要性并不亚于通过否定把使用和享受的区分用于主体相互作用的经验。在《基督教教义》中，奥古斯丁提出了这么一个"有分量

---

① 布卢门伯格(1973年)，第107页。

② 本书所引的奥古斯丁的著作均引自《西方世界的名著》(芝加哥，《大英百科全书》，1952年)，第18卷。

③ 布卢门伯格(1973年)，第106页。

的问题"："因为我爱你们，你们也应互相热爱"(《约翰福音》13，34)这一新圣诫是否也可被理解为一种享受或者利用的关系呢？人是否为了他自己的缘故才必须爱人呢？他的回答再次把他人的享受留给了上帝之爱，因为"只有上帝之爱才出于其自身的缘由，这种爱保证了人的幸福生活"。[1] 这种保留一再使处于友谊或爱情中的两个人之间的享受被称为现世可能得到的幸福生活。这样的例子有阿伯拉德和埃罗伊兹(上帝知道，在你身上除了你我什么也不寻找)、蒙田和拉博埃提("因为它就是他，因为它就是我")，还有克洛岱尔《绣鞋》中的唐·罗德里戈、多纳·普罗埃兹和不为人喜爱的第三者唐·卡米耶之间的戏剧性纠纷。[2] 但这并不意味，为了自己而爱另一个人从本质上讲是一种审美经验。如果奥古斯丁的保留看法把爱降低为在他人身上的一种自娱，那么，那种独立存在的我—你关系就表明承认他人既是生理上的又是精神上的个体，这样也就彻底取消了利用和享受两者之间的差别。审美快感的生产方面也成为奥古斯丁对好奇心的自娱的批判的牺牲品；奥古斯丁宣称，人从他自己工作中所获得的那种自我肯定使他丧失了内向性。而这种内向性是在专注于上帝的沉思中获得拯救的唯一通途。[3]

关于审美经验起源问题探讨的第三个出发点是诡辩论者高尔吉亚为海伦娜辩解而写的著名赞美诗。由于高尔吉亚发

---

① 根据布卢门伯格(1973年)，第108页。

② 关于这请参阅H·弗里德里克的《阿伯拉德—埃罗伊兹通信录》，载《浪漫主义文学》(法兰克福，1972年)，第67页；及赫尔加·迈耶未发表的博士论文《作为戏剧复兴的20世纪法国戏剧》(海德堡，1952年)，第2章。

③ 根据布卢门伯格(1973年)，第108—109页。

现了语言的情感功能，形成了他的关于言语效果的理论——“它（言语）可以消除恐惧和苦难，唤起喜悦和同情”——于是，他回到人们对自己的情感（被言语和诗歌激起）的审美享受这个问题。他比亚里士多德更早使用震颤、哀泣等范畴，并对净化作了医学上的类比。[①] 但是，亚里士多德注意的是悲剧观众的状态，以及悲剧所要达到的观众心灵的解放。高尔吉亚的兴趣则在听众聆听某种言语之前的“准备”，以及他的激情如何转化成一种新的信念。[②] 这种信念“无可抗拒地形成了听众的灵魂”。从这儿发轫的修辞传统强调了这种净化效果的交流功能：被言语或诗歌所激起的个人情感的审美享受是一种诱惑，它使个人在哀婉动人的辞句的打动下，任人驱使，然后获得道德感上的平静（在以后的术语中被称为激动与松弛、感动与调和）。高尔吉亚举例说明，言语通过哀婉动人的辞句和社会精神气质以及创造净化时的快感能获得奇异的说服力量。那些事例显示了审美诱惑的矛盾性：修辞可以“表现不可思议的和未知的东西”，并改变人的信念。在审判中，修辞可以左右许多人的观点，“即使它不是真实的”，它也可以影响人的灵魂，不亚于毒药对身体的作用。它可以是善意的并且让听众迷醉，但也可以把听众引向邪恶。

众所周知，在与哲学、神学的世俗争论中，修辞学总是因其审美手段的二重性而遭人指责。甚至在最近解释学和意识形态批判的论战中，“说服”和“诱导”这两方面转变成了“舆论”和“操纵”。对于我们的目标来说，重要的是要看到，关于

---

① 富尔曼（1973年），第92—94页。

② 根据K·多克霍恩（1966年），第181页。

净化快感的古典学说的接受史通常只注意诱导方面。因此，必须循着修辞学传统追溯被忽略了的交流方面。根据那种认为情感能使人对某种东西深信不疑的理论，修辞学自文艺复兴以来一直能够证明通感逻辑（概然性逻辑）正确无误，以反对指示逻辑。这一点表现在克劳斯·多克霍恩对加达默尔解释学所作的极为重要的补充中。[①] 当路德叙述在"词语的听众"身上发生的事情以及"圣灵"的辞藻是所有因素中最复杂的因素时，他也采用了感动与调和的修辞原理："信仰产生于情感，而且必定产生于情感，因为，理性无法把现在变成过去和将来。"[②] 修辞学中的情感理论从根本上说造就了一种新型的美学。它"不仅是对启蒙时代文化的理论补充，事实上正是它引发了这一文化"。[③] 浪漫主义的经验美学与精英的理性文化相对立并且指责全部修辞教育都是人为的。它不得不否定它所追求的那种新的真实性和直接性植根于古老的修辞学要求：如果演说者要感动他的听众，他必须先感动自己。[④] 在天才美学最终取代了修辞美学的同时，作为审美快感的新理想的自娱的主体也抛弃了把社会同情称为通感的说法。[⑤]

正是在这儿开始了艺术的全部可娱经验的衰落。在去掉了认识的和交流的功效以后，审美快感不再表现为在历史哲学三段式中与异化相对立的感伤或者乌托邦幻想。在当代美

---

① 多克霍恩（1966 年），第 184—205 页。

② 同上书，第 178 页。

③ 同上书，第 173 页。早在多克霍恩《前浪漫主义的唯心主义诗歌的修辞学》中就已有论述（1954 年）。

④ 多克霍恩（1966 年），第 176 页。

⑤ 同上书，第 186 页。

学理论中，它成为一种被认为是庸人的态度的核心。与古典艺术相对照，这种态度被称为庸人态度，面对现代艺术时则干脆被排斥。在席勒的《审美教育书简》(1793—1794 年)的第 6 封信中，人们可以找到现代关于快感与异化的对立的一切历史一哲学的定义(包括唯物主义)的出发点。早在工业社会的异化现象在历史上出现以前，席勒就已经把握到了这种异化及劳动分工所带来的种种后果。这使我们能够把马克思的《德意志意识形态》(1845—1846 年)中的相应段落作为具体化了的历史来阅读："国家与教会，法律与习俗，现在被劈为两半；享受与工作相分离；手段与目的相分离；努力与报偿相分离。"[①] 在席勒看来，快乐与工作的分离不啻失去了一度为感人的希腊文明所代表的那种整体性。确实，恢复失去了的整体的任务落到了审美观念上，也就是落到了对真正的美的享受上。这是审美观念特具的作用，因为只有审美状态才"得以解除对人的整个本性的一切束缚"(第 22 封信)。但是，既然在现实中不能找到这样一种纯粹的审美效果(在现实中，我们"仅仅作为个体享受感官的快乐……仅仅作为一个种族享受知识的快乐"，而只有"美[本身]，我们才能既作为个体又作为种族来享受"，但既然美存在于审美的表象中)，那么，能使平等理想实现的那种审美状态的实现必定仍然是幻想(第 27 封信)。不管人们对《资本论》中那段关于自由王国的颇有争议的段落作何种解释，这一段是对唯心主义历史哲学所作的唯

① 与此并行的关键段落："由于劳动分工，产生了这样的可能性和现实性，即人不分轩轾都有精神的和物质的活动——享乐和劳动、生产和消费"(等等)。MEW，第 3 卷，第 32 页。

物主义结论的主要部分。在马克思所说的实现了共产主义的社会中，异化得以消除，获得幸福的方式不在于废除工作或者无所事事，而在于乐于工作，把工作作为生命的第一需要，作为走向自我实现的手段。[①] 以后的马克思主义美学认为，审美快感具有指向未来的特征。精神分析美学则持相反观点，认为审美快感与过去相关，是向受压抑的情绪的回归。关于前者的观点，我们可以从布莱希特《关于凯纳先生的故事》中摘引一段来加以说明："凯纳先生在某处看到一把工艺精美的古老椅子，便把它买了下来。他说：'我希望看着这把椅子能使我产生这样一些联想：那该是一种什么样的生活？有一把这样的椅子不会引人注目，同时，从椅子得到的快感既不会使人丢脸，也不会使人名声显赫。'"[②] 在这儿，期待出现一种非异化作品的幻想境界，可以消除从深藏在压抑之下的污浊之美中获得的快感。而在弗洛伊德那里，审美快感获得了更深层的意义，它首先是"一种从深层心理渊源中释放出来的巨大快感"，即从对过去经验的认识中产生的巨大快感："现时的一种强烈经验在作家身上唤起了对他早期经验的回忆（通常是他童年的经验），从这种回忆中产生出在作品中实现它的愿望。作品本身既展示了最近的诱发性事件的因素，也显示出以往记忆的因素。"[③]

在当代的习惯用法中，快感这个词一度曾具有的崇高含

---

① 参见孔兹（1972年），第202页。

② 布莱希特：《全集》（法兰克福，1967年），第12卷，第406页。

③ 《作家和白日梦》，载《心理学全集标准版》，主编詹姆斯·斯特雷奇（伦敦，霍加斯出版社，1962年），第9卷，第151页。以后对弗洛伊德的摘录均引自这一版本，简称为《全集》。

义已所剩无几。尽管快感作为一种把握世界和自我确定的方式、进而作为历史—哲学的以及心理分析的概念，曾一度堂而皇之地和艺术联系在一起，但在今天，有许多人认为，只有当审美经验抛弃一切享受并上升到审美反思的高度，它才是货真价实的。还是在阿道诺那里，我们可以找到对于艺术的所有愉悦性经验的最尖锐的批判。那些在艺术作品中寻找并且得到享受的人都是庸人："'耳朵的乐事'之类的评语立刻暴露出他们是庸人。"那些不能使自己放弃对艺术玩味的人就是把艺术当作厨房里的食品或色情作品。从艺术中获得快感最终不过是资产阶级对于艺术理智化作出的反应，从而成为我们时代文化行业的先决条件。就受操纵的需求以及用一种替代物来满足人们审美需求的范围来说，这种文化行业是为隐蔽的、统治阶级的利益服务的。很明显："资产阶级想要艺术成为奢华的，而生活成为禁欲的。把二者的位置颠倒一下也许更为合适"(第26—27页)。第二次世界大战以后，先锋派的绘画和文学无疑对反对消费世界的奢侈作出了贡献，使世界再次变得节俭，因而冒犯了资产阶级。对此，人们只须回顾一下杰克逊·波洛克或者巴尼特·纽曼的抽象的崇高这样一些风格相近的当代文学现象，以及贝克特的戏剧和小说的新风格。[1] 在他们的作品中，禁欲主义艺术和否定美学通过对抗现代大众传播媒介的消费艺术而获得少数人的同情，从而确定了自己的合法地位。但是，阿道诺这位否定美学的最坦率的先驱者十分清楚地看到了所有艺术禁欲主义审美经验的局

---

① 参见伊姆达尔《谁害怕红色、黄色和蓝色Ⅲ》(斯图加特，1971年)，载《造型艺术专集》。

限性。他说："如果把快感的最后一点痕迹也铲除干净，那就很难回答为何还需要有艺术作品这个问题了"（第 27 页）。对此，阿道诺的美学理论没有提供任何答案。现在流行的艺术理论，无论是解释学还是美学，同样也没有提供任何答案。

在美术领域中，那种在今天被认为值得加以理论化的经验，通常排斥沉思的或享乐的态度（作为艺术经验的主观方面）。这种态度可以留给冷漠超然的心理学去研究，或者可以把它斥作晚期资本主义消费文化的虚伪意识。[1] 在第一次世界大战以前，审美快感的问题是心理美学的、也是整个美术领域的主要课题。关于这一点，莫里茨·盖格尔曾经用现象学的观点写过一篇澄清事实的跋。[2] 以 H·G·加达默尔为代表的目前流行的解释学哲学对这个问题的兴趣仅限于对审美意识抽象化的批判方面，尤其是限于把自我享受的主体性看作古董的批判方面。这种自我享受的主体性的沉溺与一种经验性的理解过程形成鲜明的对照。而上述批判的目标是要"捍卫通过艺术作品得来的对真理的体验，反对那种局限于探求真理的科学概念的美学理论"。[3] 艺术的社会真理与其本体论真理一样需要审美快感作为媒介。从普列汉诺夫到卢卡契的马克思主义文学理论局限于镜子般的反映，亦即资产阶级现实主义的模仿思想。这种理论认为，通过感知主体，可以认识客观现实。只是从布莱希特开始，我们才可以说，文学的效果被人们注意到了。但是，之所以这样，是为了反对主体追求快

---

① 只指两种相互对立的见解。参见巴特（1968 年）第 103 页及沃克迈斯特（1971 年）第 83 页。

② 盖格尔（1913 年）。

③ 加达默尔（1960 年），第XV页；英译本，第XIII页。

乐情感和审美认同的倾向，也是为了培养主体的思维和批判态度。最后应该提及的是，我自1967年以来一直提倡的接受美学在探讨这个问题时所涉及的范围只是通俗文学，或者说探讨如何把视域从最初的否定性转变到令人愉悦的对古典作品的熟悉性上。但是从其他方面说，接受美学假定了，所有接受的基础是审美的反思，从而加入了惊入普遍的苦行主义行列。这种苦行主义是美学为了对付初级审美经验而加于自身的。

在我的《对审美经验的一点辩护》(1972年)发表后不久，罗兰·巴尔特也独立发表了《文本的快感》(1973年)，鼓吹要为审美快感恢复名誉。在这本书中，罗兰·巴尔特反对那种认为审美快感不过是特定时代统治阶级的工具的泛意识形态怀疑论："然而，快感并不是作品的一个要素，它不是一种童稚气十足的多余物；它既不依赖于知性的逻辑，也不依赖于感觉；它飘忽不定，既有革命精神又游离于社会之外；任何集体、任何思想、任何个人的言语都无法占有它。"[①] 巴尔特认为，现在到了勾勒一种能够考察"消费者快感"的现代美学的时候了。为了这一事业，他提出了快感与享受的两分法，即肯定性快感与否定性"极乐"的两分法。从某些方面来看，人们也许可以把这看作是阿道诺美学在法国的响应。是反对"所有文化的深刻的享乐主义"，还是与其同流合污，这完全取决于读者自己："他享受着自我的连贯性(那就是他的快感)，同时追求其丧失(那是他的极乐)。他是一个两次遭到分裂的主体，双重地违背了意愿"(第14页)。这类对比进而扩展到这样一

---

① 罗兰·巴尔特：《文本的快感》，理查德·米勒译(纽约，希尔和旺，1975年)，第23页。

些成对的概念，如："可说的：不可说的"、"诱惑：强制"、"熟悉的事物：打破禁忌的新事物"。这些概念越来越倾向于提高享受的"变态反应"的地位，把它看作真正的审美态度，而把"普遍存在"的快感看作不真实的审美态度。这样，巴尔特的研究方法也就滑到否定性与肯定性的圈子里：神秘化了的"破裂"因素把文学非辩证地划分为一种具有双重性的准则范畴，把过去的名著归结为仅仅是肯定自我的快感，而忽略了那些可能构成具有颠覆性的乐趣的经典作品（这儿除了乔治·巴塔耶的名字以外就再也没有其他的作家了）。既然巴尔特片面强调单独阅读的"孤立特性"，以及审美"极乐"的无政府状态，全面否定读者和文本之间的任何对话，并且无视阅读的交流情景的宏观结构，把"阅读"简化为对微观结构的认知，这样，留给读者的就只能是被动的、纯粹接受的角色，而他的想象力、试验和创造意义的活动则从不被看作产生快感的根源。在这点上，巴尔特的观点非常极端，文本恢复了最初被剥夺了的本体论特权，甚至可以成为一种偶像客体（第45页）。"你写的作品必须向我证明它渴求得到我。这种证据在于：这是写作。写作，就是关于语言的各种极乐的技术，它是情欲的箴言录"（第6页）。于是，巴尔特的辩解就顺理成章地把审美快感还原为与语言打交道的快感（"多一个词，就多一次庆典"）。由于他未能果断地打开自足的语言世界的大门而面向审美实践，他的极乐最终依然只是沉思的语文学家的宿愿，以及他的不受外界干扰的小天地："词语天堂"。

但是，初级审美经验是由什么组成的呢？一般地说，审美快感是如何区别于情欲快感的呢？快感的审美功能与日常现实世界中的其他功能之间的关系是什么？在当代语言的应用

中，快感与工作相对，而且还区别于认知和行动。快感和工作确实自古就已形成了对立状态，这种对立是古代审美经验概念的一部分。审美快感把人从工作实践的压力和日常世界的自然需求中解脱出来，这样，它就具有一种社会功能，这种功能从一开始就成为审美经验的特征。但是审美经验并非总是与认知和行动相对立的。贺拉斯的诗歌双重目的论（娱乐与生产）和修辞学的三分法（教诲，娱乐和感动）证明了从古代到近代后期的全部审美实践都是无可非议的，并使人们感到，这种理论对于可作描绘的东西来说是宽宏大量而不是严加束缚的。与贺拉斯理论的世俗有效性形成鲜明的对比，娱乐与生产分离（为艺术而艺术的原理）似乎仅是艺术史中的一段插曲。审美快感的认知功效（在歌德的《浮士德》里，它仍然用来与抽象的概念性的知识相对抗）直到19世纪才不再为人们所议论。到这个时候，艺术日益变得独立自主了。对于以多种方式传达行为规范的取得自主地位以前的旧艺术来说，交流的功能完全是自然的，尽管在今天它常常被人们不加思考地怀疑为对统治者利益的维护，被误解为对现存社会条件的美化而遭到人们的痛斥。

在审美理论中，有关审美快感与普通享受（即自我从感官上对某一对象的完全屈从）之间的差异问题，几乎无一不是参照康德的无功利快感论以及审美距离的定义来解答的。一方面，自我完全被吸引到初级快感之中，而且只要快感持续着，它便完全是自足的，与生活的其他方面毫不相干；另一方面，审美的满足需要一个附加因素，即采取把客体搁置起来的立场，以使这种客体成为审美的对象。路德维希·吉泽在对莫里茨·盖格尔审美快感现象学的批判性继承过程中，就这一点作

了详细的展示和描述："快感来源于在孤独状态下享有快感的对象。审美快感在某种意义上抛弃了这种快感的孤独性，因为人们采取了一种立场，并在快感的对象中得到满足。于是，快感出现的间歇被称为审美距离，或者冥思的时刻。"[1] 盖格尔这话的意思是指"在自我与对象之间创造距离"。吉泽告诉我们，但这并不足以把审美享受与理论姿态区别开来，因为后者也含有距离。审美态度的要求是，有距离的对象不应该仅是非功利思考的对象，观察者也应该参与生产过程，即想象这样一个对象。就好比在戏剧中，观众以一个演员伙伴的身分加入进来。正如让·保罗·萨特在他对想象所作的现象学分析中所表明的那样，审美经验中的拉开距离的行为同时就是想象意识的一种创造的行为。这种想象意识必须否定已经存在的客体世界，以便通过它自己的活动，按照审美符号或语言、视觉、音乐作品的图式，生产出非真实的审美对象的词语、画面或者听觉形式来。[2] 真实的东西——包括大自然或者说自然风景——就其自身来说决不是美的："美是一种价值，它仅仅适用于想象，就其本质结构来说，包含着对世界的否定。"[3] 但是，如果说美的东西必定是想象的，那就一定要求观察者通过他的沉思行为去构造审美对象。反之，说想象自身就是美的，或者说想象行为必然产生审美快感则是行不通的。萨特的分析阐明了知觉和观念之间的基本差别，以及它们与一个特定的或者不在场的客体之间的矛盾关系。但是，萨特的分析

---

① 吉泽(1971年)，第30页。

② 萨特(1940年)，第239页及以后诸页。

③ 同上书，第245页。

没有阐明那些附加成分的问题。如果说某种东西的不在场可以带来审美快感，那么，这种附加成分就是必需的。

这种较高层次的兴趣决不限于去填充某个观念"模式"和拜倒在具体的快感对象跟前。吉泽把这种较高层次的兴趣定义为享乐的辩证形式："因为我还喜爱平衡状态，我把初始快感连同它的对象一起带入这种状态。"[①]从这个定义可以推论出，审美距离不可能是单向的，仅仅是沉思的，或者同"拉开距离的"客体完全无功利关系。在对审美对象的享受中，主体和客体之间发生着相互作用，我们"从自己的无功利性中获得了一种兴趣"。[②]这种审美兴趣很容易由这么一个事实来加以解释：当主体发挥自由的时候，它必须采取一种与非真实的审美对象相对立的立场，它可以逐步做到同时享受客体（通过主体的满足而逐渐得到揭示）和主体自身（在这活动中主体感到从日常生存中解脱了出来）。相应地，审美享受总是出现于享受他物中的自我享受这一辩证关系中。我选择了"享受他物中的自我享受"这一公式，为的是表明吉泽提出的像钟摆运动那样的平衡状态的特征。在这种钟摆运动中，自我不仅享受其实在的客体，即审美客体，而且也享受它的关联物，即同样非现实化了的主体，这个主体从它那总是既定的现实中解脱了出来。[③]如果失去了平衡状态，并且出现了向两极中的某一极转化，那么，审美享受就会堕落成为对于客体的神秘享受[④]，或者堕落为一种感伤的自我享受的形式。根据吉泽的看法，在这种形式中，"那个享受者（即不是审美意义上的或者"扮演"中的个人）只是如某个普通的享受者那样受用着他自身。"[⑤]

据此，作为在享受他物时的自我享受的那种审美快感，其

定义就预先规定了理解享受和享受理解的基本统一性，并且恢复了参与和占有这两个词的意义。这两个词最初在德语中是有特定含义的。在审美行为中，主体的享受远不止是对自身的享受。主体在占有一种关于世界意义的经验时经验其自身。主体自己的生产活动和对他人经验的接受活动可以揭示这个世界的意义，第三者的首肯则可以证实这个世界的意义。这样，在无功利的思考和试验性的参与之间的平衡状态中出现的审美享受，就是一种把自已假设为他人以经验自身的模式，审美态度打开了这种经验的大门。

必须把人类学的内在距离的模式与前面提到的那些颓废的形式区分开来。汉斯·布卢门伯格曾经用人类学的模式来解释人们为什么可能对客观否定性的事物进行审美享受，而这些事物乍看上去似乎是“不可享受的”（诸如：丑陋者、可怕的事物、阴险毒辣者或畸形者）。[6] 这儿，如果所享受的不是

---

① 吉泽（1971年），第33页。

② 同上书，第32页。盖格尔（1913年）也达到了这一点，并把康德“无功利的快感”的公式改进为“无利害的兴趣”（第660页）。但即使是在这儿，他对不管怎样自我都介入审美对象的构造这点也提出了争议；这与他坚持纯粹沉思的古典理想是一致的。这种沉思使他把所有净化的快感都归于来自后者的现象学描述的审美经验的“效果”（第593页）。

③ 伊泽尔（1976年）写道：“所以，在一种精神的表现或形象面前，总是意味着在经历着某种非现实化。因为这样一种表现意味着假定某种非现实的东西，通过这种假定，我与某事物发生密切关系，从而把我从我所置身于其间的现实中提升出来”（第226—227页）。

④ 盖格尔所说的，“享受者在审美享受的忘我状态中的那种全神贯注”也是来自这个题目。

⑤ 吉泽（1971年），第33页；实际上，我把“悬置状态”解释为在享受别的东西的过程中的自我享受，只是发掘了吉泽在把自我享受与“感官享受”等同起来时未加探讨的含义。

⑥ 《诗学和解释学》第3卷，第646—647页。

客体的令人震惊的否定性，而是主体自身官能（被那些客体所影响）的纯粹功能的话，那么，审美快感就有可能出现。这就假定了，主体是在“对其自身冷漠的强化意识”中打开其情感大门的。这种内心的疏远不仅切断了与所描述客体的直接关系，而且消除了直接的伤感的自我享受。根据我的理论，受感染的诸官能本身在这儿变成了某种异己的东西。在这种状态中，那个对自身极为冷漠的主体可以获得审美快感，因为它是自由的。很清楚，布卢门伯格的和自身的情感拉开距离的模型，还描述了抵制悲剧情感的最有效的保护机制：如果一个观众能够成功地把他的反思性享受限定在他自己受到感染的器官的那些功能中，那么，他就不会受到任何影响。

西格蒙德·弗洛伊德在各种不同场合把审美快感描述为自我享受和对他物享受相联系。[①] 弗洛伊德用这种范式来解释白日梦和文学的主人公的人类学的需要。这不仅把认同的审美快感追溯到审美距离提供宽慰和保护，而且追溯到想象活动的深层兴趣。剧场中的观众或者小说的读者可能“很乐于成为一个伟大人物”，并且毫不犹豫地屈服于在正常情况下被压抑的感情。那是因为他的快感是在审美幻想中得到的。就是说，“他受的罪得到了缓和，因为他确信：首先，舞台上作表演和受罪的是别的什么人而不是他自己；其次，那不过是一场游戏，不会对他个人的安全造成任何威胁。”[②] 这样，认同的审美快感就释放出各种可能性，以便体验他人，而这个“可

---

① 《舞台上的心理变态人物》，《全集》第7卷，第306页及以后诸页；《作者和白日梦》，第9卷，第145页及以后诸页；在《导论性讲演》第23篇中论“幻想”的章节，第16卷，第371页及以后诸页。

② 弗洛伊德《全集》，第7卷，第306页。

怜的家伙"决不会认为在日常现实中他自己能够实现这些可能性。但是，在弗洛伊德的理论中，在对他者的享受中进行的审美自我享受不只是对亚里士多德净化理论的心理分析复述。这里，诗歌的效果不限于唤醒情感，不限于与他人的行动或者苦难认同的审美快感，也不限于由彻底的净化而产生的宽舒感。弗洛伊德的理论表明了传统的净化快感论与现代的联系。但弗洛伊德又以新的见解超出了传统理论。他认为在心理系统中，纯粹的审美快感具有一种深远的功能，这就是"先前的快感"或"刺激性奖励"的功能。它"旨在释放出来自深层心理渊源的更大的快感"。[①] 这是一种被压抑的情感得到再现的电击般的审美经验：孩童时代游戏时形成的期望和心愿得到重新发现，亦即惊喜地发现了被遗忘的经验和失去的岁月。当异化的自我所产生的内在距离在净化（导源于回忆的快感，而且，不妨说，把柏拉图式的回忆带回到尘世）中被消除时，这儿所定义的那种审美享受就可能辉煌无比。这种情况在阅读普鲁斯特的作品时是很显然的，而且能得到最为深刻的佐证。[②]

弗洛伊德美学还有一个尚未得到充分利用的优点，这就是它允许从某种审美快感的概念中发展出审美经验的生产和接受功效。这种审美快感既强调生产功效又强调接受功效，很容易在主体的相互作用方面而得到充实（弗洛伊德的理论恰

---

① 弗洛伊德：《作者和白日梦》，第 9 卷，第 153 页。

② 关于普鲁斯特"记忆的诗歌"概念及其对柏拉图的回忆说的颠倒，参见耀斯（1955a），尤其是第 272 页及以后诸页。

好缺少这一方面)，而这就是审美经验的交流功能。针对前面提及的审美享受的态度的三个基本范畴，我们现在可以介绍一下美学传统三个概念。在回顾审美快感的历史中，我们时而碰到这三个概念，它们是：创作，感受，以及净化。

按照亚里士多德的说法，"创作"一词指的是制造某物的能力，并表示人们在自己工作中得到的快感。奥古斯丁仍然把"创作"看作上帝的特权。自文艺复兴时期以来，"创作"日益被看作自主的艺术活动的显著特征。创作作为一种基本的生产性的审美经验，于是就与黑格尔的艺术定义相通了。[①]根据黑格尔的定义，人通过生产艺术来满足他追求自由自在的一般需求。人"从外部世界身上剥去其僵硬的异己性"，把它变为自己的产品；并且通过这种活动来获得一种知识，这种知识与科学的概念性知识是不同的，也不同于自我再生产技艺的工具性实践。

"感受"大概指的是认识所见到的事物和见到这种认知的审美快感。亚里士多德通过模仿中所获得的快感的双重根源对此作了解释。当然，在亚里士多德的美学中，感受这个词并非专用于这一目的。但是，由于这个词具有感性知觉和情感的基本含义，在鲍姆嘉通创立专门的美学科学之初人们便可以找到它。这样，感受作为基本的接受的审美经验就对应于像"纯粹可见性"(康拉德·菲德勒语)这样的各种不同的艺术定义。这些定义把对审美对象的愉快接受理解为一种强化

---

① "人，作为自由主体，这样做为的是剥去外部世界的僵硬的异己性，并在事物的形状中仅仅享受他自己的外部实现。"黑格尔《美学》，T·M·诺克斯译(牛津：克拉伦登出版社，1975年)，第31页。(后面所有黑格尔的引语均出自这一译本。)

的、非概念化的视见，它们分别是“陌生化”(维克多·什克洛夫斯基语)、“对客体的无利害性的沉思”(莫里茨·盖格尔语)、或对“存在的密度”(萨特语)的经验。简单地说，这种感受是“复合的、清晰明了的知觉”(迪特尔·亨里希语)。这些定义反对概念式认知所享有的特权，维护了感性认知。

如果人们把高尔吉亚和亚里士多德的定义结合起来，那么，净化指的是当人们受到讲演或者诗歌激励时他们自己的情感所产生的快乐，它能改变并解放听众和观众的心灵。这样，净化作为基本的交流的审美经验就与艺术的实际利用相对应。这种利用为的是实现传达、开创、证实行为规范的社会功能。净化还与所有自主的艺术的理想目标相对应。这一目标是要把观众从日常生活的实际利益和琐事中解放出来，并且让他在对他人的享受中得到自我享受，从而赋予他以审美判断的自由。

从上述可以概括出这样一些看法：那种摆脱了“来自”什么东西或者“为了”什么东西的审美享受态度可能表现在三种功能中：对于生产意识来说，表现在把创造世界作为自己的工作(创作)中；对于接受意识来说，表现在抓住一切可能更新人们对外部或内部现实知觉的(感受)；最后，赞成那种工作所要求的判断或者与所描述的并需进一步定义的行为规范认同——在这儿，主体经验开辟了通向互为主体经验的道路。

作为审美经验的三个基本范畴，创作、感受和净化不应被看作是有等级差别的，是一个层次不同的结构，而应看作是一些独立的功能的结合体。这三个范畴不能作相互的还原，但却可以用不同的方式联接。进行创作的艺术家可以以观众或者读者的身分来看待他自己的作品。由于艺术家不能同时进

行创造和吸收、写作和阅读两方面的活动，他就得经历由创作向感受的态度转变。在当代读者以及后代读者对一段文本的接受过程中，接受和创作之间有这样一种情况，即作者没法把接受和他生产其作品的意图连结起来：在作品不断进行的感受和解释的过程中，作为成品的作品展示出丰富的意义，这意义远远超出作品创作的视域。从创作到净化，这一过程可能要考虑到行将被文本的结构所改变并给予教育的接受者，这一过程还可能反过来作用于创作者：诗人可以把写诗当作主题，就好像他的心灵的解放是他作诗活动的一个效果一样——用彼特拉克的著名诗句来形容就是："当人们歌唱时，苦难就不再剧痛。"[①] 在创作活动中，虚构消除了情感与作者创作时的距离之间的差别。

对于审美经验的交流功效来说，净化的功能并不是唯一的渠道。这种功效也可以出自感受。在更新知觉的沉思行为中，观察者可以把他所知觉到的东西理解为有关他人的世界的一种交流，或者通过审美判断来采纳某种行为规范。但是，感受也可以进入创作。观察者可以认为一个审美客体不完美、放弃他的沉思态度，通过表现这个客体的形式和意义而成为作品的创作者。最后，如果读者在他的接受活动中伴之以对自己的发展的反思，那么，审美经验就可以纳入认同的审美创造过程之中："不管出自什么理由，文本的有效性并不是来自作者的权威，而是来自与我们自己的生活史的对抗。在这里，我们是作者，因为每一个人都是他的生活史的作者。"[②]

---

① 彼特拉克：《古意大利抒情诗》，#23，1.4。

② 齐默尔曼(1977年)，第172页。

在文学交流的任何运用中，只要创作、感受或者净化活动不抛弃享受，文学交流就始终保持着审美经验的特性。纯粹的感性快乐与纯粹的反省之间的平稳状态大概从来也没有像在歌德的警句中描述得那么精确。歌德的警句早已预言了从接受到生产行为的转变，从而最为接近于现代艺术理论："有三类不同的读者：第一类是有享受而无判断；第三类是有判断而无享受；中间那一类是在判断中享受，在享受中判断。这后一类读者确实再造出崭新的艺术品。"[1]

1.4 美的歧义性和难以把握性——对柏拉图遗产的回顾

为了论证审美经验的特殊性和功效，我们对艺术的辩解追溯到创作、感受和净化这三个概念。但是必须指出，这三个基本因素仅仅说明了问题的一个方面。当人们开始明白为什么在艺术哲学的悠久传统中那些伟大的清教徒——包括柏拉图、奥古斯丁、卢梭、克尔凯郭尔这样一些显赫人物——以另一种存疑的很不信任的目光来看待艺术经验，从而抑制和修剪了艺术经验对认知或伦理的作用时，问题的另外一个方面即消极的一面也就显露了。直到18世纪启蒙运动之前，美学始终没有成为一门独立的学科，这一点并不是偶然的。审美经验的历史（对于这部历史来说，这里的尝试仅仅是一个导言），不得不在通常不是忽略了审美经验就是搅乱了审美经

[1] 歌德：《致J·F·罗希利茨的信》，1819年6月13日，《全集》第31卷，第178页。

验的传统中去寻找生产、接受和交流行为的审美实践。柏拉图主义对理论反思传统产生了强大的影响，这种传统一直陪伴着西方艺术走向自主。在西方教育史上，审美经验就是在继承和反对这种权威性遗产的过程中发展起来的。如果有人说"美学史就是与那种说诗人撒谎的古代理论进行持久争论的历史"[1]，那么，同样突出的是，尽管(也许是由于)柏拉图的美的理论(上述理论即源出于此)中有着那些矛盾，这种理论仍具有强大的影响。

在有关艺术的历史和理论方面，柏拉图主义使欧洲文化传统具有双重的极为含糊的发展方向。因为一旦援引柏拉图便可以在与美打交道时获得最高的尊严，但也可能获得坏名声。[2] 说到"尊严"，是针对超感觉的东西的传达这一概念而言的。根据柏拉图的理论，就是由对尘世的美的沉思激起对已丧失的超验的美和真理的回忆。但这也有消极的一面，因为感性是必不可少的东西：对美的感知没有必要超越在感性现象或者游戏中获得的快感。那些享受美的人不必返回到理想中的超验的完美事物上。确实，对于柏拉图来说，与美交往的尊严从属于哲学化的理论。但在《斐德罗篇》中，这种尊严被赋予比其他三种"迷狂"更高的等级，这三种迷狂就是"预言家的灵感……神秘者的灵感……诗人的灵感"。《斐德罗篇》把这种尊严归之于阿佛洛狄忒和厄洛斯[3]。假如《斐德罗篇》把对美的渴求尊举为人和神之间的中介，那就很清楚，柏拉图

---

① H·布卢门伯格：《诗学和解释学》第1卷，第20页。

② 关于艺术理论史中柏拉图主义的矛盾心理的本体论假设("对艺术活动总是既有辩护又有贬低")，参阅布卢门伯格的《诗学和解释学》，第15页。

③ 柏拉图：《斐德罗篇》，265b。

的头脑中并没有艺术之美。“在这儿与在别的地方一样，参与的关系……始终在艺术生产的领域之外，尽管可以把它归入‘美的活动’。柏拉图用艺术生产来说明本体的虚无性，这就是《理想国》第10卷所作的声明。”[①] 考虑到柏拉图在《理想国》中加之于艺术的过于严厉的禁忌与制裁，人们完全有理由推论，他把美的感性力量（未经回忆升华的）看作是对他的完美的（在我们看来是相当独裁的）国家理想十分危险的势力。

人们也许会反对说，就美而言，柏拉图并没有总是在感性经验与超感觉的认知之间作出明确的区分，所以，人们在这里还是可以看到一种进步。人们也许还可以说，对艺术进行本体论批判，把它看作第二等级的模仿，这在《蒂迈欧篇》中为关于创世者的神话所抵消。这就有可能提高模仿性艺术的尊严。在柏拉图主义的接受过程中，正是对柏拉图主要对话中的审美经验的不同估价，进一步加深了那种在对美的使用中所产生的歧义性。从这种歧义性中人们既推演出了最高的尊严，又推演出了最严重的缺陷。艺术要么为一种宇宙论的功能所辩护——作为感性经验的实践与理论沉思之间的中介；要么在引证模仿的消极功能（第二等级的模仿，藉助感性现象的欺骗，源于非道德对象的快感）时，艺术被贬斥为毫无认知价值和道德严肃性而遭到彻底的谴责。

从基督教时代始，由上述原因造成的审美经验的不连贯倾向一再表现出来。柏拉图的遗产为那些对艺术抱有敌意的早期教会的神父们提供了最好的武器。当神父们批评异教的艺术和诗歌的非真理性时，他们以这个武器抨击古老的信念。

---

① 富尔曼（1973年），第80页及以后诸页。

艺术虚构成了邪恶的工具、"艺术之父"、"天生的说谎者"，艺术美的不可告人的目的就是引诱别人犯罪。[①] 但同样真实的是，第4、5世纪的基督教会利用新柏拉图主义作为对美的一种辩解，因为它必须捍卫自己免遭摩尼教异端的攻击。摩尼教曾采纳了柏拉图论艺术的教条，尤其是柏拉图指责肉体是灵魂的牢笼的教条。[②] 柏拉图主义者逐渐相信上帝的不可言传之美，这证明被创造人物的美和秩序的合法性，并使富有创造性的艺术家直接与理念发生联系。在利用审美经验逐渐认识艺术的过程中，很难追溯变幻多端的柏拉图主义的历史作用。迄今为止，特别是柏拉图的美、真、善三位一体论如何得以迅速普及，这段历史仍然是模糊的。由于这个缘故，在此只能勾勒出它在现代发展的历史框架。

一方面，文艺复兴时期的人文主义重新解释了柏拉图的种种理念，从而使艺术活动摆脱了坏的模仿的污秽。帕诺夫斯基指出，艺术理论现在依附于理念说，它在西塞罗《雄辩家》中的观点的支持下，在人类心灵内部的沉思中发现了理念的完美性。由于正是在艺术活动中理念展露了自己，所以在对绘画和雕塑的说明中就出现了具有讽刺意味的颠倒现象："正是柏拉图的理念说揭穿了柏拉图艺术观的虚伪性。"[③] 人道主义的艺术宗教起源于新近发现的美的尊严。佛罗伦萨的柏拉图学院（在那里，诗歌被捧上自主的诗歌神学的宝座）为古

---

① 博林斯基(1914年)，第1卷，第2页及以后诸页。在此以后，我已无法利用M·沃恩克的《破坏圣像运动——艺术品的毁坏》(慕尼黑，1973年)，我是在本书付印之后才得到该书的。

② 据博林斯基(1914年)，第1卷，第70页及以后诸页。

③ 帕诺夫斯基(1960年)，第6页。

代神话所作的辩护就是这一过程中的一个高潮。另外一个例子是，与人类创造活动的新的尊严相一致，斯卡利格把诗人捧得很高，认为诗人是处于其他艺术家之上的具有特权的创造者。因为，诗人作为“二等神”可以发现“第二种自然”。这一观点已是接近于模仿说的原理了。[1] 由于美术开始获得自己的生命，它们便与仅仅是实用的艺术分道扬镳了。这也包含着在审美经验方面实践的逐渐丧失。这种现象成为艺术的特征，它终于从迷信和教学理论中脱离出来并走向独立自主。

另一方面，艺术自主的主张激起了基督教和社会权威人士的反对，甚至遭到开明的伦理学的反对。这种反对意见可以追溯至柏拉图对艺术的批评和基督教徒对剧场的谴责。这种谴责具有世俗的传统，从奥古斯丁教会的神父们开始一直延续到法国古典主义的评论家波舒哀和布尔达鲁。而卢梭的《致达兰贝尔》在这方面走得更远。这种反对古典戏剧的论战(它在塔尔丢夫丑闻中达到顶峰)表明了模仿的否定性效果，并且采用了自德尔图良的《论演出》以及3世纪迦太基人反对戏剧的论争以来几乎没有什么变化的论点。[2] 这些批评坚持认为，舞台上描绘的生活方式和道德教义并没有像诗人们向观众许诺的那样导致道德的纯化。实际发生的是观众与舞台角色的激情的认同。[3] 那种认为仅仅

---

① 据布卢门伯格(1957年)，第1卷，第281页。

② 参见博林斯基(1914年)，第1卷，第4页。

③ 波舒哀：《关于喜剧的箴言与反省》(1694年)。“悲剧诗人和喜剧诗人的首要原则是必须引起观众的兴趣。艺术大师们早已阐述了这样一条规则：如果一部悲剧的作者不能感动观众，不能用他所要表达的激情把这出悲剧传达给他们，他就变得冷漠、使人厌烦而且荒唐可笑了……因此，诗人的目标和他作品的目的即人们像他的英雄一样，与美丽的女人相爱，侍奉她们像侍奉女神那样，简言之，也许除了光荣以外愿意为她们牺牲一切，这种爱甚至比对美的爱更为危险”(第282页)。

举起镜子就可改进世风的胡言乱语，暴露出戏剧硬充道德评判者的不可一世的傲慢态度。① 比促进想象的激情这事更糟糕的是莫里哀喜剧中用意严肃的道德性实际上毫无用处："他表明了在我们这个世纪人们可望从戏剧的道德性中得到的那种成果。戏剧所攻击的只是世界上可笑的事情，而对这个世界的腐朽却毫无触动。"②

卢梭不只是简单地接受这种以启蒙理性名义提出的基督教的教条式批评，他还以附加的论据使这一批评更为深刻、更为尖锐。这些论据在今天理应引起人们的兴趣：它们令人惊讶地预见了今天的文化工业和大众传播媒介正在为之遭到攻击的那种东西，亦即操纵。于是，这些论据就使唯物主义的"商业美学"和意识形态批判的未经言明的清教徒根源清楚地显示出来。卢梭说，实践理性必须拒绝那种仅仅反映时尚的戏剧，因为这种戏剧不可避免地会导致公众赞成既存的、不合人意的社会状态。③ 这种戏剧助长的是无用的快感，而不是来自人类本性的真实需要的乐趣。④ 好奇心的诱惑把观众推

---

① 布尔达鲁：《虚伪的说教》，参见下文。

② 波舒哀：《喜剧箴言》，见埃尔维厄(1911 年)所引，第 334 页。

③ "按这些最初的观察可以得出以下的看法，戏剧的一般效果是加强民族的特征，强调自然的倾向，并为所有的激情提供一种新的能量。在此意义上，看来似乎是，其效果局限于加强而不是改变既成的伦理道德(风习)。戏剧适于扬善，而不宜表现邪恶"(第 20 页)。译自《政治学和艺术：致达兰贝尔论戏剧的信》，阿兰·布鲁姆编译(纽约：自由出版社，1960 年)。下面的注④以及 57 页的注①②③也引自这一版本。

④ "……对于一个生命极其短促、因而时间极其宝贵的人来说，每一种无用的消遣都是一种邪恶。人的状态自有其种种快感。这些快感来自他的天性、源自他的劳动也出自他的亲属和他的需求。对于灵魂更为健康的人来说，这些快感会变得更为美妙。在他分享这些快感的过程中，他会对其余的一切都漠不关心"(第 16 页)。

向一定距离之外。他可以在这个距离上进行欣赏，并使他忘记了自己最为直接的责任而迷恋于一种想象的命运。[1] 审美经验引导人们与剧中人物的激情认同，但也包含了一种损害我们道德感的潜在的力量。这是因为，好奇心把观众带到了这样一个情景中，在这儿，他从悲剧开始时对某个菲德拉或美狄亚怀有的那种对于邪恶的自然恐惧，逐渐地减弱，并在不知不觉间变成了同情。[2] 而喜剧的观众则同样地被引诱去嘲笑某个可敬的厌世者德行中的荒诞性。这意味着，这儿所诉诸的是潜藏在观众的喜剧快感后面的邪恶。[3]

美的尊严和美的不足这种矛盾在德国古典主义时期以不同的形式再次表现出来。随着美学成为一门独立的学科，德国唯心主义把哲学拱手交出的宇宙论功能授予了审美经验。这就将审美经验的尊严提到了极高的地位。哥白尼的革命切断了人们对自然整体的直接知觉。现在，艺术和审美判断正在将自然的"整体"归还给主观感受性，而这种归还是通过审美的中介来实现的。[4] 正是康德把美学提升到作为自然和自由、感性和理性之间的中介的权威地位。但是康德也否定了主观审美判断的所有认识功能。这样，美的尊严与美的不足

---

① "人们认为他们在剧院里欢聚，正是在这里，他们得以独处。在这里，他们可忘却自己的朋友、邻居以及他们的亲属，以便沉醉于神话故事中，为死者的不幸而哭泣，或者取笑生者"(第16—17页)。

② "我怀疑，对于任何事先被告知菲德拉或美狄亚的罪恶的人来说，在戏剧开始时会比戏剧结尾时更加憎恶他们。如果我这一怀疑是有根据的，那么我们对于这种过分吹嘘的剧院效果会有何想法呢?"(第23页)。

③ "既然喜剧的快感是建立在人心的邪恶这个基础上的，这条原理的一个结论就是，喜剧越是逗趣、越是完美，其效果对于伦理道德来说也就越是具有灾难性"(第34页)。

④ 关于这一点请参阅里特(1971年)，特别是第558页。

这种矛盾就在审美经验的这一层次上以对立的方式表现了出来。19世纪艺术的理论和历史加深了这种对立。在审美的独立性与具有道德严肃性的现实存在之间、以及必须采取的选择之间出现了鸿沟。再下一步是审美实践的完全丧失，其特征就是“为艺术而艺术”运动的无利害性艺术的出现。

我们可以从作为“真实事件”的艺术经验和作为自我享受的主体性的“审美意识”这二者的基本对照中，看到柏拉图关于美的矛盾性的最近表现形式。加达默尔曾利用这一对比将海德格尔的艺术哲学精心制作成一种解释学的本体论。甚至连公开宣称自己是柏拉图的反对者的阿道诺，也无意识地暴露出他继承了柏拉图关于美的矛盾性这一份遗产。因为我们已经说过，阿道诺的美学认为艺术具有恢复“自然的尊严”、反对主体的淫威的力量。但是，阿道诺的美学也否定了艺术的交流功能。而如果表现在“自然美”中的“得到协调的现实”要得以实现的话，这种交流的功能就是必需的。

但是，只要人们回顾一下不久前的唯物主义美学以及意识形态批判，就能看出加达默尔和阿道诺的立场之不同。他们发表了大量言论，试图证明“居统治地位的文学就是统治者的文学”这一口号的正确性。他们要么通过揭露居统治地位的文化工业的隐藏的利益，要么通过宣布“亚文化”的产品才是真正的受压迫者的艺术，来论证他们的主张。[①] 从极端的清教徒苦行主义或者抽象的唯心主义观点(两种观点在不同层次上代表着这一潮流)看，阿道诺的辩证否定美学现在几乎

---

① H·J·诺伊沙费尔(1976年，第7—31页)的论据(这里所指的是19世纪通俗小说的中等水平)批评了这种立场。

可以用来反对他《启蒙辩证法》中的唯物主义还原法的权威，就好比可以把加达默尔对话的解释学用来反对他为偏见恢复名誉的泛意识形态还原法的权威一样。这些不同阵营的美学理论的共同之点在于，他们不过在含混不清的美的力量中识破了统治者利益的伪装和抑制，并且相信，只有当他们摆脱从属于经济的艺术的诱惑和所有不正常的交流的操纵、给"真实的意识"建立起一块阵地时，他们才得以摆脱"虚假意识"的恶性循环。这种将艺术驱逐出境的新做法，为使艺术在不受统治的状态中重获其纯粹性而在一个腐败社会中将其中止，就是最近那些宣告文学、"资产阶级"艺术以及美学都已死亡的引起争论的言论的潜在动机。[1] 于是，这笔未言明的柏拉图遗产就在新的对立中显露了自己。这种新的对立便是审美经验的真实性和非真实性。

但是，艺术的历史情况表明，审美经验总是超越那些发轫于柏拉图美的形而上学的种种限制。这在希腊的艺术经验中已经得到了表明。虽然柏拉图的理念说为后期古典艺术提供了"最好的理解"，但是，那种艺术和理论均采取了一种与先前的丰富多采的风格相反的立场。[2]在这一点上，柏拉图的美的

---

① 奥托·K·沃克迈斯特的《美学的终结》(1971 年)。此书要求把一切美学推上意识形态批判的断头台，从而使我们摆脱对经过艺术骗术美化的死者的记忆(第 79 页)。此论具有预兆的意义。

② 根据 K·谢弗德的《作为宗教现象的希腊艺术》(汉堡，1959 年)第 114 页，有着重要的限定："人们说，比起僧侣艺术来，利奥查尔斯、普拉齐特勒斯和斯科帕斯与柏拉图对艺术的要求更为一致(埃及的僧侣艺术最终是他所容许的唯一的艺术)，这无疑是合理的"(第 115 页)。根据 T·霍尔肖尔(《考古学会》，第 89 辑[1974 年]，第 107 页)，5 世纪的一些艺术家认为"作为决定性的进步，一种新的、'现代的'乐观主义弥漫在那个时代的不同生活领域中。那种乐观主义的基础是人类的'技术'亦即通过自己的能力来制作物品。"

学说很难成为解开希腊古典主义接受过程之谜的钥匙。在《斐德罗篇》中，柏拉图所说的美并不专指艺术，柏拉图的理论始终带有那种矛盾：美显现自身（“照射出来”），但这只意味着回忆某种较为高明的其他东西。柏拉图认为美是对某种超验的东西的反思。这个观点毋宁被理解为对美的难以把握的哲学回答，因而不妨把柏拉图观点看作是使艺术经受哲学理论检验的一种尝试，因为艺术是通过描绘尘世的完美事物来实现自身的。

在讨论中世纪文学时，我在某些地方已经阐述了审美经验的难以把握性。[①] 与柏拉图的先验法则形成鲜明的对照，审美经验在较早的艺术时期也找到了多种坚持美的内在性的方式。自12世纪中期以来，宫廷浪漫故事和其后不久的寓言诗显示了世俗诗人与基督教教义的道德规范作对的雄心，以及彻底改变对生活的自然态度的要求。为了达到这个目标，他们使个人的生活具有审美连贯性和典型性。与圣人的生活形成对照，冒险骑士及其恋人的生活遭遇通过现世的追求和对自然的美化才上升到典范的层次。另一方面，以古老的法国小说《列那狐》为代表的动物史诗打破了束缚英雄诗的完美法则。因为这种史诗的作者在描述动物的幌子下开始突破善恶模式来描写人性，并且描写出各种各样的日常生活中的角色，而这就有可能写出个体的生活，即不再具有类型意义的生活。在中世纪，描写个人的传记和历史面临着基督教教规的威胁。基督教把一切自我描述都限制在不得违背一般道德规

---

① 耀斯（1977年），尤其是那篇导论性的论文：《中世纪文学的改变和现代化》。

范的范围内(如:赞美的忏悔和赎罪的忏悔)。但丁在突破这种限制方面走得最远。他虽然在形式上还是服从超验的法则,但他使这个世界在超自然的秩序中反映出来。他通过下地狱的、忏悔的和上天堂的人们的最终命运来反映出各种人物的历史存在,这成为但丁诗歌的主题。

一种流行的法规过于严厉通常会引发对审美经验的新的开放,即使在政治权威或教会权威具有控制艺术发展权利的情况下也是如此。当官方为了自己的目的而正式下达禁令时,为反对某种似乎是有危险的艺术风格而设置的障碍却会促使审美活动转到另外一些领域中去而得到补偿。由此造成的这种优待产生了无法预料的后果。当第一批神父详细叙述寓言故事时,他们已经把异教的诗人们从禁令中豁免出来了。几百年来,不仅仅是对极其纷杂的叙事性材料进行收集、记录、传递的工作需要求诸典范性的意义来加以证实(这一实践已为巴西尔的权威性研究所证实),[①]这还容忍了基于道德实用目的面传播小说的行为。中世纪的每一部小说都是由这种目的介绍引进的。这甚至庇护了那些轻浮污秽的作品。作为异教崇拜形象和塑造被魔鬼缠身的虚构人物的雕塑曾经是早期基督教会圣像破坏的牺牲品。这些雕塑在记载加洛林文艺复兴的《加洛林抄本》中重新兴起了。但是,阿尔昆的论文只承认美术是"帮助记忆的向导",他的描述最初只限于浮雕,"它局限在墙上"。自阿尔昆之后,透明的玻璃绘画——与雕塑形成最为鲜明的对照——开始发展成为新基督教艺术的最为奇特的创举。[②]随着信仰的转变,新教派重新掀起过去那场反对偶像崇拜的论战,并且建立起新的法则以反对人文主义者的肯定世界和改造世界的诗歌及艺术。路德曾以诗歌比喻

的功能来衡量诗歌的价值，并且赞扬伊索风格的“简短寓言和神话故事”胜过一切；同一个路德又把较高级的非模仿的艺术列在受批驳的对象之外——他这样做当然是在援引柏拉图关于音乐的理论。柏拉图把音乐称之为对神性法则的表述。于是，从新教派合唱队的四部合唱开始的那种高贵的音乐就走上了康庄大道，从而发展成它的古典主义形式。[3]

在现代的艺术经验中，审美经验的解放出现在明确摆脱柏拉图美的形而上学的转折点上。彻底的决裂最明显地表现在法国传统中，表现在波德莱尔身上。在波德莱尔的《向泰奥菲尔·戈蒂埃致意》(1859年)中，后浪漫主义现代派把作为古典主义美学特征的美真善不可分割的著名理论一劳永逸地打发掉了。在维克多·库赞(柏拉图艺术哲学的最后一个阐述者)的时代，如果对美以真为基础以及由美知善这一理论提出怀疑，那便是异端。现在，如有人期待从艺术作品得到只有科学或道德才能给予的东西，那么，他就是对新的艺术宗教犯下了异教的罪孽。[4]《恶之华》不仅仅在它那反柏拉图主义的标题的意义上符合了这一挑衅性的理论。通过表达一种新的抒情诗的经验，这些诗歌事实上还实现了狄德罗——这位现代社会的先驱——在一百年前认为是不可想象的东西。狄德罗对哈钦森的批判在下述假设中达到了高峰：人天生赋有美的内在感觉，但是，他只能在那些对他造成损害的东西中才能发现这种美。世界的秩序使我们免遭如此巨大的灾难，因为我

① 博林斯基(1914年)，第1卷，第3页。

② 同上书，第84—85页。

③ 同上书，第2卷，第5页及以后诸页，第13页及以后诸页。

④ 波德莱尔(1951年)，第1021页。

们一般是在善的事物中经验到美的。[1]狄德罗仍然相信关于美和善不可分割的唯心主义理论(德国的文化传统这时已经对之提出了疑问),他的假设驳斥了哈钦森的美感理论。

在德国传统中,哲学美学的兴起是下述这一过程的组成部分。在这一过程中,一方面,艺术美从科学的真和实际行为的善中分离出来;另一方面,作为感性认知的审美经验被人们用来与概念性认知和逻辑的理性主义相抗衡。鲍姆嘉通把美定义为感性认知的完善,并为这种完善指定了一个任务,这就是把美作为"完善的世界呈现给心灵"。[2]康德在美与"规范的观念"[3]之间作了区分,他把在美中的积极的快感与在崇高中的消极的快感加以对比,从而把审美经验扩展到了美术之外的领域。作为自由的要素,崇高由于其对象(无限制而不是有限制的)以及由于它的经验模式而要比美更为优越:如果说"美直接伴有一种促进生活的感情"(第23节),那么崇高中的消极快感则"给予我们勇气,以与看来似乎全能的自然相抗衡"。当艺术在资产阶级文化中获得自主性时,审美经验的解放过程也就达到了顶点。德国唯心主义看到了它的"自由的王国"是如何成为现实的。在德国古典主义艺术的这一历史顶峰时期,美的矛盾性表现出一种新的形式。赫伯特·马尔库塞评论文化的积极特性时对这一问题的许多难点作了最为透彻的分析。[4]眼看着感性审美经验遭受世俗的贬低,马尔库塞打算恢复审美享受的合法地位;恰恰因为我与他有同感,所以,在我转向阐述创作、感受和净化的历史现象之前,我将先考察一下他的论题。

在马尔库塞的三阶段历史和哲学的美学中,决定性事件是亚里士多德将实际的和必需的事物与美和快感分离开来。

因为资产阶级实践的唯物主义(把对真、善、美的享受,并由此把对自由的人生的幸福归入文化的精神领域)同样是建筑在工作和消遣的分离上的。在强制人们接受的日常现实中,物质生活再生产在商品形式的统治下进行着;在这些日常现实之外,文化把它自己当作一个更为理想的世界而从文明中挣脱出来。与资本主义世界唯心主义文化及其"精神王国"(对自己解放自己的个体来说,这个"王国"变成了逃避日益具体化的世界的途径)一道,所有的审美经验都被怀疑是受到了唯心主义的腐蚀。根据马尔库塞的看法,自从工作与闲暇分离以来,对待艺术的态度与一开始决非肯定性的、毋宁说是社会批判的唯心主义经历了同样的过程。这一过程不过是对业已存在的东西的不知不觉的适应。只有"从理想中解放出来",美及其非感官的快感才能从肯定性文化的污秽中摆脱出来。一种工作和娱乐的新的形式必然会出现在这个新的形式中。人类变成了主体,掌握了物质,并且在物质实践中找到了人类幸福的时间和空间。

然而,如果人们从规范的美学返回到潜在的审美经验,他们就可以看到,无论是在最初的时期还是在资产阶级时代,唯心主义和肯定性文化都不是美的生产和接受的唯一的领域。美的感性经验的矛盾性(一方面是其创造距离、解放思想、确

---

① 狄德罗:《新美学》,P·弗尼尔(巴黎,1959年),第402页。

② 里特(1971年),第559页,并参见亚历山大·戈特利布·鲍姆嘉通的《形而上学》(哈雷,1739年),第521节。

③ 《判断力批判》,第17页。

④ 《文化的肯定特征》,载赫伯特·马尔库塞:《否定,批判理论文集》,杰里米·J·夏皮罗译(波士顿,灯塔出版社,1968年)。

立规范的能力，另一方面是其诱惑、升华或产生魅力的能量）并非由社会历史中的工作与闲暇分离这一堕落而带来的。从艺术的享受给人以宽慰，其功能是认知性和交流性的这种意义上讲，对艺术采取的享受态度总是规定了美只是表象这一前提。希望以感性的直接享受来替代这种“通过表象获得的快乐”就意味着不再需要艺术。所以，如果马尔库塞期待的是，把文化回归入物质生活过程将会创造出一种新的社会条件，使得美及其享受将“实现其自身而不再仅仅作为欲望”，因而也就不再需要回到艺术上去；那么他的理论是前后一致的。[①] 只要柏拉图的乌托邦国家（它把诗人无情地排除在外）和马尔库塞的第三代乌托邦（这儿相反，感性获得了解放，艺术变得毫无目的）距离我们所在之处同样地遥远，那么，审美经验就仍然具有生产的作用。给审美经验硬套上完全可有可无的功能——对较为幸福的生活的渴求——便是误解了审美实践的真正社会成就。这种成就常常是在反对哲学唯心主义和肯定性文化的过程中实现的。我们现在就将转向对这些成就的讨论。

1.5 创作：审美经验的生产方面（构造与认识）

从历史上看，审美经验的生产方面是这样一个过程：审美实践一步一步地从各种束缚中解脱出来，这些束缚是过去强加于古典传统和圣经传统中的生产性活动的。如果人们把

---

① 赫伯特·马尔库塞：《否定，批判理论文集》，第131页。

这个过程理解为实现具有创造性的人的思想，[①] 那么，艺术便是使这一思想得以成为现实的主要工具。开始时，创作能力浑然一体，艺术只是下意识地维护着自己的权力；后来，在技术创造和艺术创造的竞争中，艺术才公开宣布自己属于一种特殊类型的生产。在劳动和工作[②] 这两个概念的历史发展中，那些束缚最清楚不过地显露出来。在希腊的传统中，所有的生产(创作)都从属于实际行动(实践)。由于奴隶的活动被严格地排斥在道德活动之外，它在社会生产中的地位最低。在基督教的传统中，手工制品是遭人咒骂的，这意味着人只有通过自身努力才能保持独立，与敌对的自然抗衡("地必为你的缘故受咒诅"[《旧约·创世记》，第 3 章第 17 节])。同时，只有超越人的尘世活动，灵魂才能得到拯救。在有关劳动的古典的和基督教的概念里，我们已经看到了自相矛盾的定义，它们将引发和确证对人的劳动的一种向上的重新评价。

按照亚里士多德的概念，"创作"从属于实践，是与知识的等级相对应的。在这套等级中，从事技艺的工匠或艺术家的活动区别于奴隶的劳动，因为奴隶的劳动只是俯首听命。这种创作能力与伦理行为一致的地方在于，它以体力服务和帮助的形式规定了工作的从属性质(奴隶仅仅是行动工具)(《政治学》，1254a 5—8)。工匠能够按照一个模型来制造某个物体，他的工

---

① 关于这点，布卢门伯格(1957 年)仍旧没有被人超越。我也把我的讨论建立在米特尔斯特拉斯(1970 年)以及我们两人在康斯坦茨联合举行的两次研讨会的成果的基础上，我的主要见解得自那两次研讨会。

② 对此，参见康泽(1972 年)和 W·皮纳特的《按照圣经理论的作品》(斯图加特，1954 年)；后者的节略见皮纳特的论文《作品》，载《宗教的历史和现状》(蒂宾根，1957 年)。

艺技巧是能够获得的一种知识，这种知识低于道德的知识（明智）；作为并非事先已确定了的自我认识，道德的知识指明正确的生活，而且只能在其应用过程中界定自身。[①] 理论的知识（认识）具有更高的地位，因为它不再是以不断变动着的行动范围为基础。与道德洞察力形成对照，在这方面的创造能力从本质上讲可以达到尽善尽美的程度："我们把艺术中的智慧归于艺术最完美的代表，例如，在雕塑家菲蒂亚斯和人像雕塑家波利克利特斯那里，我们把智慧就看成是艺术的完美"（《伦理学》，1141a）。作为可获得的技艺的最高形式，这儿的艺术作品处于武断地并列在一起的工作和美德之外。通过艺术大师们炉火纯青的技艺，艺术产品向哲学的智慧转化。然而，它还远远没有被认作是"人的自我认识和自我行动的媒介"：只要技术的和审美的工作还只能是复制自然在人面前设置的典范的、具有约束力的、本质上完善的东西，人就不能够把他的活动看作是创造性的，是在竭力实现尚未实现的思想。[②] 汉斯·布卢门伯格已经阐明了必然会发生的冲破"模仿自然"的限制的现象。审美经验发现艺术是独创性的领域，是创造人的世界的典范这一过程，可以在《圣经》创世的那段历史中找到其合法的渊源。尽管是第二手资料，但同样意义深远。

《旧约全书》关于创世的神话给予造物以崇高的荣誉，尽管人的工作遭到诅咒，但是人的活动永远不会被完全剥夺。亚当式的人参与了上帝的创世：上帝将那人安置在伊甸园，"使他修理看守"，并召回他去"治理"自然和所有的生物。《创

① 加达默尔（1960年），第286—287页。

② 布卢门伯格（1957年），第273页及以后诸页。

世记》两个传统版本的混淆导致了对于人在上帝创造的自然中的活动和地位的一种模糊的二重解释。人的工作可以理解为参与上帝创世工作的一项任务；上帝是永恒的造物主，以上帝形象创造出来的人则是上帝的造物伙伴，他的天职是完成上帝的工作。但是，基督教的人——他一降生便是手艺人——也能按照《创世记》第1章第26节把他的职责解释为统治自然界并通过他的工作使之转变成一个人类的世界。[①] 作为服务的工作和作为统治的工作，两者都体现在《圣经》的创世史中。恭顺地服务于上帝的工作和对自然的统治与支配这种对立，并没有因和人类历史同时开始的堕落而消除。自从工业革命以来，技术取得了巨大进步。但早在这之前，中世纪的人对待世界的态度已经显示出从服务向统治的转变。这一点可以从基督教关于自然世界是为人而存在的创世故事中推断出。[②]基督教设置的障碍可以与古典的模仿说相比拟。按照基督教教义，人的工作从属于上帝的工作；这个障碍最终为审美经验的过程所打破，因为手艺人把他的活动视为第二种创造。作为另一个神的诗人，对创造这个概念提出所有权的

---

① "人是'人类'，但至少是集体的，他也许只有通过完成'人的手艺'（那是他的第一个定义）才能成为人。"M·D·切努是以对《圣经·创世记》第1章第26节的解释为基础写作他的《劳动的神学》（巴黎，1955年）的。这种通过劳动来把自然转变为人的世界的更新了的《圣经》训令试图抹煞理论与实践的古典的（以及笛卡尔式的）对立，抹煞路德派对自然和优美所作的区别，减少对于工业世界的神学的误解，并使技术和自然重新达到和谐一致。

② 根据A·博尔斯特：《中世纪的生活方式》（1973年）第203—214页，尤其第213页："中世纪的生活方式必须比现代的生活方式对自然环境作出大得多的让步，因为在中世纪对于自然的控制尚未完善。更为一致的信念是人类的历史性和交际性必须在与自然斗争和征服自然的过程中实现。这意味着，在超越自然条件的禁欲主义者和改变自然条件的技术人员之间差异并不那么大。"

要求，认为它归属于作为人的真正工作的艺术。但是，《圣经》的权威则把这个概念仅仅保留给了上帝。

在中世纪，虽然艺术创作继续受到这个技艺标准的检验，但是仍然不乏这方面的记录：一些艺术家还是从默默无闻和被迫的卑微状态中脱颖而出。即使在中世纪教会影响所及的范围内，审美实践也胜过理论，这在12世纪变得特别引人注目。在关于创造概念的最进步的思考中，在沙特尔学院对于柏拉图的《蒂迈欧篇》的接受中，人文艺术仍属最低级的创造。造物者的作品从虚无中创造出来，因而万古长青；自然的作品生产出相同类型的事物，因而在物种中是永存的；人类的作品产生于匮乏（而不是充盈）和对物质的改造，因而是短暂的（“它自身不留存任何物，也无物从它所出”）。[1] 但是，梅耶·夏皮罗指出，在这同一时期，在像罗马式柱头上的雕塑、花体大写首字母、纺织品和玻璃上的颜色使用这样一些不同的艺术领域中，某种非实用的艺术在宗教象征主义的边缘滋生并发展了起来。这种情形与制造者方面的情形相吻合。在那里，我们发现了可以证实艺术家的自我意识或者人们对个人成就的认可的最早证据。[2] 尽管工匠们的地位卑贱，大量的作品上署有创作者的姓名，其中图卢兹大教堂的牧师会礼堂门上镌刻的字值得一提：“吉拉伯塔斯无所不知。”[3] 这种傲慢的自我标榜的文字还可以在第一个知名的行吟诗人“阿奎泰纳的威廉九世”的一首诗中找到：“我有一个老师，他从不犯

---

① 吕夫纳（1955年）引自纪尧姆·德孔什的《评〈蒂迈欧篇〉》，第261页。

② 梅耶·夏皮罗（1948年）。

③ 同上书，第148页。

错误!”(第6册,第5章,第36行)

在中世纪的众多文艺类型中,行吟诗人的诗最富有自主性。可以这样说,这些诗第一次把生产的乐趣、对“歌唱的歌唱”作为作品描写的主题。[1] 这些诗直接以“我”的形式写成,在排斥个体的表达的同时,公开宣布对人类的作品的自豪。确实,我们是在一首自吹自擂的诗中发现“不会错的主人”这个公式的。它有意表现的那种模糊不清为的是显示艺术方面和情爱方面的“精通”。一个在别处也表现得趾高气扬的作者在这里同样狂妄地宣称自己的技巧尽善尽美。[2] 因为,他最著名的诗[3]的第一句通常是这样翻译的:“我将创作一首关于虚无的诗,”但是,我们也不妨把它译成下面的句子:

> 我将完全从虚无中创作一首诗,
> 它将不谈论我或者其他人;
> 不谈论爱情或者青春,
> 或者任何其他事情;

---

① 吉埃特(1972年),第50—51页。

② 关于这一点,参见N·帕塞罗的评论,他正确地强调了在高贵的地位与技术的矛盾和第4首诗与第6首诗中的“conosc”和“non sai”(N·帕塞罗编《阿基坦尼亚的古利莫九世:诗歌》[摩德纳,1973年],第159页及以后诸页)反事实的顺序。

③ 原文为:

> Farai un vers de dreit nien:
> non er de mi no d'autra gen,
> non er d'amor ni de joven,
> ni di ren au,
> qu'enans fo trobatz en durmen
> sus un chivau

(Ⅳ,Ⅱ.1—6)

因为，它是我在马背上熟睡时
创作出来的。

作为“来自虚无的创造物”，威廉九世的诗可以没有它所指的对象和主题。它的创作时间也是绝对的：“当我在马背上熟睡时。”它并不指任何从前的事情。与此相一致，那个女朋友也能够被随意换成“另一个更高贵更漂亮的人”（诗歌第5—6行）。这样，威廉九世以非常微妙的方式与神的“来自虚无的创造物”相竞争！作为人类的“来自虚无的创造物”，他的诗避开了一切客观化的过程。因为，在一连串没有结果的否定性事物后面出现的东西就是美的东西，它作为一种结构，除了指向自身运动别无所指——这诗歌的诗歌是抒情诗创作的最高峰。

按照C·S·刘易斯的说法，人们可以这样来解释“世界模型”中这个范例的例外情况以及与其相对应的中世纪晚期抒情诗传统，即抒情的“来自虚无的创造物”是从“退化的体系”中脱颖而出的。这一“退化的体系”的基督教和柏拉图的翻版是“一切完美的事物先于一切不完美的事物”。[①] 正如在中世纪的宇宙论和现代生物学之间有一个从退化的世界模型转向进化的世界模型的大转折（先在者丧失了对后来者的本体论的优先权）一样，对艺术创作的理解，我们也经历了一个从中世纪到现代的转变，即从制造到创造的转变。就前者而言，完美的事物作为一个被模仿的模型先于制造物，后者则自身生产着完美的事物（换言之，完美事物的美的外观）。完美这一概念的历史说明，在它的发展过程中，暂时的和个体的完

① 刘易斯（1964年），第85页。

美事物的复合量日益取代了永恒的、制约一切的完美事物的单一量。[1] 至于审美经验的生产方面，人们不得不寻根究底：在进步的实践中，使用工具的人如何把自己从柏拉图“理念”的束缚中，或者从上帝创造的自然的束缚中解救出来，并逐渐地把技术发明、艺术作品、数学直至整个历史都看作是人的制造物。这个过程的各阶段都需要一种新的历史分析。[2] 这里，我们只能把注意力集中在美术是如何被排斥于有关创作的一般理论和实践之外的。

为了证明现代关于进步的发现是“科学思想中一场革命的结果”，从而摈弃那种以世俗的基督教立场来解释中世纪和现代之间的断裂的理论，于尔根·米特尔斯特拉斯提出了制作能力这一概念。为完成这一工作，他采纳了一种亚里士多德式的区分法：“理论的能力在于构造正确句子，实践的能力在于判断行为的好坏，创作的能力则在于告诉我们能够制作什么。”按照这一理解，“能够制作出来的东西总是超出现时的理论和实践的”。这一点十分明显，因而创作能力在所有那些事例中，就必然超越模仿自然的有限条件。[3] 在历史刚进入现代时，这一点不仅表现在“新科学”的技术知识中（米特尔斯特拉斯追本溯源至北意大利的手工作坊），而且还表现在审美能力中。审美能力与表现为各种艺术形式的中世纪传统彻底

---

① 见耀斯（1964年）引证的文件，尤其是第9页，第25页及以后诸页，第47页及以后诸页，第64页。

② 布卢门伯格（1957年），米特尔斯特拉斯（1970年）或康泽（1972年）等人哲学—历史著作和概念—历史著作的出版，使A·蒂尔的较早的书《使用工具的人》（罗马，1920年）目前已显得过时了。

③ 米特尔斯特拉斯（1970年），第349页。

决裂，但是，在理论上它却仍然赞同人道主义者学说，根据这种学说一切创新都是回归到尽善尽美的过去。

这样，在美的艺术和机械的艺术的分离过程中就为技术能力与审美能力的古老竞争注入了新的动力。例如，在库萨的尼古拉的对话录《论心灵》（1450年）中，俗人向哲学家和修辞学家吹嘘说，他的产品，一只木刻的匙子，不同于画家和雕塑家的作品，因为他的产品不需要自然的模型，它的出现是"纯粹人类的艺术"。他的这番话"表达了对创造性个体的极大同情，通过技术的而不是艺术的人的作品宣告了与模仿原则的决裂"。汉斯·布卢门伯格认为，由于有关技术领域中创作能力的说明极为少见，他这番话的价值就显得更为重大。[①]但是，在诗歌和艺术中，有关创作能力的说明到处可见。这种情形也通过新的概念表现出来，创造的自我意识从临摹式的创作中解脱出来，它要通过新概念表现自己：作为能力之精华的"天才"，把创作能力凌驾于根据模型和习惯规则进行创作的行为之上；在天才这顶桂冠被授予科学发现者、技术发明家，以及后来被授予重要的政治家和军事家之前，天才的命名和特征描述是首先在审美领域里发生的。[②]

在进入现代之前，技术能力和审美能力也是不相同的。前者处在全部理论和学术传统的栅栏之外；后者则和占统治

---

① 布卢门伯格（1957年），第268页。

② 据R·沃宁的条目"神怪"（载《哲学史词典》，J·里特编，第3卷，第297页），18世纪的文学理论家，如亚历山大·杰拉德、爱德华·扬格和威廉·达夫经常挑选17世纪的自然科学家作为范例来阐明自然天才的概念。如F·费边所示（载《欧洲启蒙运动，赫伯特·迪克曼60岁诞辰》，H·弗里德里希和F·沙尔克编[慕尼黑，1967年]第47—68页）。

地位的古代美学遗产特别是被人们接受不久的亚里士多德诗学在作不断的斗争，并开始实现自己未曾实现的理想。新的独立形式企图在手工作坊传统中阐明自身，它“不再把自己视为高贵的学识，而是看作一种有助于改变世界的技术能力”。例如，列奥纳多·达芬奇就属于这一传统。他为他的同代人和后代人树立了“普遍的人”的原型，给人们留下了异常丰富多采的成就，尽管他的成就仍无法逃脱“完全缺乏理论”的责难。[①]然而，要谈论他的创作实践所蕴涵的理论还是可能的。这一点在一位现代诗人保罗·瓦莱里的接受过程中表现得最为明显。保罗·瓦莱里返回到达芬奇的理论。他一面攻击诗人的神秘化了的创造力，一面又攻击哲学家的概念化的认识和语言的盲目性，从而建立了他后来称之为“诗学”的美学理论。《列奥纳多·达芬奇方法入门》一书揭露了古典的创作能力和现代的创作能力概念之间的双重决裂，这首先表现在生产性审美经验方面。生产性审美经验在艺术实践和科学实践的结合中利用构造的认识功能，以达芬奇为其代表。但由于后来“艺术和科学”的分离，这种经验变得片面了。其次表现在接受性审美经验方面。接受性审美经验重新证实了一种通过艺术手段更新的知觉（“用眼睛看”），以反对传统的借助概念进行认识的优先权（“用理智看”）。达芬奇方法中深深吸引着瓦莱里，瓦莱里试图作为“认识活动和艺术活动”的共同根源加以解释的那种东西，是想象的构造逻辑，即想象逻辑的实践形式，它服从于“让知识依赖于能力”[②]的原则。列奥纳多既是创造能力的典范，又是人类精神的丰富性的典范，他象征着认识概念从古典到现代的转变。因为，构造预先假设了这样一种知识，它不等于对原先存在的真理的思考，它是

一种认识，这种认识取决于一个人能做什么以及如何去做，他尝试着、验证着，于是就使理解过程和生产过程合二为一。

在达芬奇的时代，生产过程与理解过程的相提并论（这使人能够通过他的创作能力来达到真理）并产生出许许多多关于创造力经验的溢美之辞。把人看作第二个造物主的思想来自诗歌和关于炼金术的作品，它使人们把数学看成是人造的概念世界（造物之心灵的科学）。[3] 皮科·德拉·米兰多拉把人解释成“人自身的铸造者和雕塑者”；人介于神的完善性和动物的有限性之间、理智和情欲之间，自己生产出自己的生活形式。[4] 斯凯利格把诗人捧到高于所有其他艺术家的地位上，因为在他看来，诗人作为第二个上帝，能够创造第二个自然。不妨这样说：“诗人造出第二个自然和大量的财富，这样，他使自己也成为第二个上帝”（《诗人》第 1 册，第 1 页）。但是，这些新的创造意识的说法遇到了本体论的障碍。直到莱布尼茨的时代，这一障碍才为哲学所拆除。[5] 因为那种大胆地认为通过创作可以达到真理（人通过自己的工作产生真理）的看法最终不得不为一种劝人们放谦逊一点的真知灼见所限

---

① 米特尔斯特拉斯（1970 年），第 175 页、第 178 页。

② 瓦莱里（1960 年），第 1 卷，第 1192 页及以后诸页，第 1201 页、第 1252 页及以后诸页。《著作集》第 8 卷，第 54 页及以后诸页，第 66 页，第 134 页及以后诸页。

③ 库萨的尼古拉，《绿宝石》；希罗尼莫斯·卡达努斯《炼金术的奥秘》；参见鲁夫纳（1955 年），第 269 页及以后诸页，第 273 页。

④ 《人类尊严论》，见鲁夫纳（1955 年）所引，第 272 页。

⑤ 关于这一点，参见布卢门伯格（1957 年），第 281 页。其中讲到，莱布尼茨关于无限的可能世界的学说被布赖廷格在他为诗人独立自主的创造辩护的《评诗歌艺术》（1740 年）中首先用作论据。

制。这种真知灼见告诉我们，第一位造物主不会把自己作品的终极真理泄露给第二位造物主。在斯凯利格看来，诗歌作为人所创造的第二自然，可以在一首作品中把分散在世界各处的完美事物集中在一起，制造出现实中并不存在的事物的外观。虽然人的创作以这种方式把"现实中存在的事物描绘得比实际更美"，人的创作最终仍然囿于现存的这个世界。人的创作把这个世界理想化，以自己的产品与它匹比（《诗人》，第1册，第1页，第3行），却不敢把它与另一个尚不存在的世界相对照。

文艺复兴时期的诗学没有向自主的艺术迈出人们所期望的这最后一步，否则它就会与模仿自然彻底决裂了。那种认为创作性生产不止于创造出更为美丽的第二个自然，即一个不同的、尚未实现的世界的主张，直到18世纪文学革命时方才产生。这样，维柯在反对笛卡尔理性主义的同时，要求建立平民世界的"新科学"的主张，在审美经验的领域里也生效了。维柯提出："当创造事物的人类同时也描述这些事物时，历史才变得更为确定。譬如，几何学用量的世界的基本要素来构造量的世界或思考这个世界。它以此来为自己创造世界，就如我们的科学在为自己创造各民族的世界一样。但是，我们的科学具有更大的现实性，这就像同人的事务打交道的机构远比点、线、面和图形更为实际一样。"[1] 维柯对"真理和行为是交替的"这句话的解释，阐述了创作概念的最终含义。不过，不是上帝创造历史而是人本身创造了历史这一格言对于

---

[1] 维柯：《新科学》，托马斯·戈达德·贝京和马克斯·哈罗德·费希英译本（伊萨卡，康奈尔大学出版社，1968年），第104页。

审美经验和历史行为来说其含义是不同的。费迪南德·费尔曼指出，维柯的观点决不像后来的唯心主义历史哲学自主论所理解的那样，认为历史能够被创造或者说政治行为能够被理性化。维柯的格言的原来意义毋宁是："人不是作为行动者，而是作为理智上有创造性的个体来创造历史的。"[①] 从生产过程和理解过程相一致中产生的那种较大的确定性，只与技术的和审美的能力有关，而与作为整体过程的历史无关。历史现实中的人是向这一过程负责的主体，但却没有能力驾驭它。[②] 在政治生活中，人不断地遇到行为动机和结果之间的矛盾：在这里，他的意志的功效与他之外的另一种秩序维系在一起，维柯试图证明这种秩序是文化发展诸时期中占支配地位的天命。另一方面，在创作能力或曰精神生产力的领域内（那里，理念[与柏拉图唱反调]斡旋于生产和认识之间），人成为他作品的独立的创造者。

把理智的历史提升到"新科学"的高度加深了人们的洞察力，从而给创作的历史带来了新的转机。理性主义试图从新的方法论中导出历史的进步，维柯则从人的激发美感的生产力中，即在神话的审美真理和实用艺术的卓越性中看到了历史的源泉，看到了人创造历史的能力。由于给予创造神话的想象力以重新估价，把它视为统摄自然的一种形式，维柯（十分奇怪，在19世纪，他的影响仍然不大）预见到了关于美学的新科学，这也就是鲍姆嘉通建立在感觉认识基础上的那种美学新科学。由于维柯看到这些科学的雏型建立在艺术世界的

---

① 费尔曼（1976年），第72页。

② 同上书，第17页。

基础上，他同时也就"摈弃了认为理论是从某些人的闲暇中产生的传统信念"；《新科学》"把实用的好奇心置于理论的好奇心之前，把公众的'制作'特征置于孤独的创造反思之前"。[1]这种重新估价（它把赫克勒斯而不是普罗米修斯捧为创作长廊中的第一流英雄）[2]预示了创作史上的一个阶段。在这个阶段，自由的创作能力和没有创新、仅仅是复制性的工作之间的相互对立消除了，"所有所谓的世界历史"终于被理解为"由人的工作产生的人的产品"。[3]

自从黑格尔把历史解释成"概念的劳动"以来，德国唯心主义给这种对创作的理解作了最高的表达。但是，它也开启了这样一个过程：经济工作的概念把自己从交流实践的概念中分离了出来，并且逐渐得到较高的地位，直到马克思把这些价值之间的古典关系彻底颠倒过来：在这里，工作或称具体活动成了真正的生产性活动，高于一切理论和一切政治的以及交流的行为。在这个过程里，技术的生产和审美的生产之间的关系也得到重新估价。康德关于"自由的"和"工业的"艺术之间的区别建立在"制造"与"一般行为和操作"之间对照的基础上，他把艺术界定为"游戏，即一种自身感到惬意的消遣"，以区别于劳动，因为劳动"就其自身说来是令人不惬意的（苦工），只有劳动的结果（例如报酬）才有吸引力"。[4] 这样，游戏

---

① 费尔曼（1976年），第71页，并参照维柯的话："发明是出自勤奋的一种幸运的事。"

② 同上书，第73页："确实提及普罗米修斯的盗火……但是，强调的重点从火的发现转到了火的保存和利用。按照维柯的说法，这存在于原始森林的焚毁，是对于赫克勒斯首次劳动——杀死尼米亚之狮——的解释。"

③ 卡尔·马克思：《经济学—哲学手稿》，《马恩全集》（1968年），第574页。

④ 《判断力批判》，第43节。

作为一种以其自身为目的的活动，成了艺术生产的决定性因素，它代替了闲暇。而闲暇作为一种沉思态度和理论条件，曾经构成不自由工作的对立面，即亚里士多德的实践传统中制造某物的活动。[①] 用游戏（以自身为目的）来定义审美活动，这是德国唯心主义的鲜明特征，它甚至在截然相反的唯物主义理论中也没有被全部废弃。

当实践早已完全变成纯经济的实践，并赋予具体的制造（作为生产的制造）以高于交流行为（维柯意义上的制造）的绝对的特权地位时，青年马克思在《经济学—哲学手稿》的一节中再次提到了关于审美能力的那种唯心主义的定义；此书只是在我们的时代才名声大噪。它把工作描述为正当的人类活动，尽管这种活动已经被占有欲的利己主义异化了。这一章节把人与动物作了区分，动物仅仅为了它的直接需要进行生产，并且仅仅按照“它所属的那个物种的尺度和需要”进行生产，“人摆脱肉体的需要进行生产，并且只有在他摆脱了这种需要时才真正地进行生产，……人懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用对象本身内在固有的尺度来衡量对象，所以，人也按照美的规律来塑造物体”。[②] 这里，康德的自由状态中的生产并不只是从艺术生产扩展到人类劳动的一切生产活动。青年马克思同时还把生产的或者具体的工作提高到审美活动的高度。换句话说，他按照艺术生产的“内在固有的尺度”来解释技术生产。劳动中对美的创造将满

---

① 根据米特尔斯特拉斯，见本节第1个注提及的一次研讨会的讲稿。

② 卡尔·马克思：《选集》，戴维·麦克莱伦编（纽约，牛津大学出版社，1977年），第82页。

足人类"把世界当作自己的家"的普遍需要。在黑格尔的《美学》中，这种需要只有通过艺术才能满足。[1]在青年马克思看来，每当劳动生产了美并人化了自然的时候，并且每当劳动通过它的产品使被创作占有了的自然成为人的作品和人的现实呈现出来的时候，劳动便成为真正的"自然的复归"。[2] 消除技术的创作和审美的创作之间的区别或者分离，可以看作是马克思1844年历史哲学的目标或最终依然是乌托邦式的幻想。但是，在对自然的占有的辩证法中，审美经验的功能（即按照美的规律塑造物体）也可以理解为：与工作相比，艺术的生产不大可能通过占有（即通过私有财产）而出现异化。因此，甚至在异化的历史时期，艺术都能继续提供非异化的作品。这种艺术观难道不是允许了一种"好像并没有占有的占有"现象吗（这里借用保罗的神学来支持青年马克思的审美研究）？因为，就艺术作品来说，人们的确"能够自由地面对自己的产品"。这种情形适合于生产者。对于他来说，他的工作产品如以艺术作品的面貌出现，就不可能变成一种异化的力量了。这种情形也适应于接受者。因为，正是在审美经验中，需要或享受最为明显地丧失了它们利己主义的性质。[3] 按照这种理解，艺术作品可以成为唯物主义美学中非异化劳动的一个范例；唯物主义美学保留着自由生产的思想，以及一种在异

---

① 在他的占有自然的辩证法中，马克思采用了黑格尔的《美学》中在"作为人类活动的产物的艺术品"标题之下早已能找到的定义。（这包括二重化概念："由于使他自己二重化，在智力上，表现为意识；并通过劳动，表现为现实，从而在由他自己创造的世界中映照出自身。"）

② 马克思：《早期手稿》，S·兰德舒特编（1971年），第237页。

③ 同上书，第241页。

化的物质劳动阶段能够改变人们心灵接受能力的思想。但是，由于唯物主义美学被经济还原论所迷惑，这种探索湮没在一种马克思主义美学中。现在看来，马克思主义美学只看到创作的功用的一面。直到唯物主义美学被本亚明、阿道诺、布洛赫、马尔库塞等人注入了新的生机，开始去寻找艺术的福音，从而有可能消除一切作品的异化现象，这种探索才得以复苏。

创作的意义的改变是伴随着艺术先锋派而出现的。艺术获得了解放，流派纷呈，这种情形可以再次用瓦莱里的美学理论来加以勾勒。他的论文《列奥纳多和哲学家》(1929 年)完成了关于构造的创作理论，显示出现代艺术一旦超越了古典美学的最后准则，就有可能大显身手："美成了一具僵尸。它已经被新颖、激烈、奇特等所有的'震颤的价值'所取代。原始的冲动成了现代思想的最高霸主。现在，艺术作品的目的在于让我们脱离沉思的状态和静态的欢乐，而这一度曾是与美的一般概念紧密相连的……我们如今很少能看到在'完美'这种愿望驱动下生产出来的东西了。"[①] 由于放弃了审美客体的完美形式以及永恒美的形而上学，放弃了艺术家的模仿以及理念的先验存在的真理，放弃了观察者的不介入状态以及静思默想的理想，艺术终于踏上了新的历程。它"使美的本质特征无法确定"，[②] 从而摆脱了美的永恒实体。它对审美产生过程中意义先于形式的问题提出了质疑，从而摆脱了认识真理的理论模型，摆脱

---

① 瓦莱里：《著作集》，第 8 卷，第 118—119 页。

② 布卢门伯格(1964 年)，第 307 页，并参照瓦莱里(1960 年)，第 2 卷，第 681 页。

了哲学家的认识。这里，瓦莱里使埃德加·爱伦·坡的《写作哲学》[1]（1846 年）更为完整："对一个哲学家来说，他很难理解艺术家几乎可以不分形式和内容便从形式转向内容，又从内容转向形式；在他把意义赋予形式以前，形式可能已经在他心中呈现；或者，对他来说关于形式的想法毋宁是要求给予形式的想法。"[2] 同时，艺术使观察者参与审美客体的构成，从而使审美接受摆脱了沉思的被动性：创作现在意味着接受者成为作品的共同创造者的过程。这也就是那句狂妄的、在解释学上有争议而无法确证的话的简单含义："我的诗的意义是人们赋予的"（瓦莱里《普莱西特》，第 1 册，第 1509 行）。

瓦莱里在他的《尤帕列瑙斯或建筑家》中，已经勾勒出创作史上的这种转变。在现代的"死者对话录"中，他让苏格拉底陈述理由：如果他能够再活一次，为什么他将宁愿选择建筑师的生产工作，而不是哲学家通过沉思获得的知识。汉斯·布卢门伯格在一项权威性的研究中证明了传统的、柏拉图式的审美客体的本体论是如何逐步瓦解的。[3] 我将把他对不明确客体的解释重述一遍，因为它有助于阐明创作活动，这种创作活动是观众面对 20 世纪艺术所要进行的活动。在瓦莱里的对话录中，"不明确的客体"是被大海抛上海滩的那种东西："白色的物体，雪白雪白的，坚硬、光滑而轻巧。"[4] 对这个客体的发现使年轻

---

① 关于这点，参见弗里德里希（1956 年），第 51 页："爱伦·坡的观点是把过去诗学所假定的诗的活动作顺序的颠倒。凡看来是结果的东西，看来是'形式'的东西，实际上是诗的起源；凡看来似乎是起源的东西实际上是'意义'、是结果。"

② 瓦莱里：《著作集》，第 8 卷，第 124 页。

③ 布卢门伯格（1964 年）。

④ 瓦莱里：《对话录》，《著作集》，第 144 页。

的苏格拉底浮想联翩，百思不得其解："这个客体在柏拉图的本体论范围内是无法解释清楚的。苏格拉底立刻看到这一点——它虽属子虚乌有，然而决非捕风捉影。"[①] 其本源属自然抑或人工，这在古代本体论中总可以得到判定，但在这里却得不到答案。由于这个客体否定了艺术和自然之间的界限而变得含混不清；苏格拉底必须决定他对这个客体持探究的态度还是游戏的态度，是持理论的态度还是审美的态度。审美态度"总是……满足于一种解决方式，这种解决方式不是针对特定的事物，而是故意忽视其他各种可能性的飘忽不定的特征。另一方面，理论的假设则要为可能出现的其他更好的解决方式负责，而这些解决方式中没有一个能够确保自己得到证实"。[②] 瓦莱里笔下的苏格拉底把那客体扔回了大海，由此而成为一位哲学家；他企图解决这个问题：自然的创作如何不同于艺术的创作？他提出一种理论，把自然的作品界定为一种在任何时候都有尽善尽美的形式，而艺术的作品却只是对一项无尽头的任务的可能的解决方式。[③]"不明确的客体"在此之所以能引起我们的兴趣是因为它涉及了一个新的历史问题，而问题的解答必定与瓦莱里有关：对于当代艺术发展来说，"不明确的客体"的意义是什么？尽管处在新的条件下（创作史上的最新阶段就受这条件的制约）我们每走一步都会遇到这个概念。

---

① 布卢门伯格（1964年），第301页。

② 同上书，第318页。

③ 同上书，第304页，并参见第308页："作为审美的、技术的存在，人需要完整的自然。自然的终结无情地超越使用工具的人的终结，'创造'和'认识'是相互矛盾的。与自然相比较，人的人为的和艺术的劳动是以一种否认行为为基础的：他能够'蔑视'，所以他才能行动和创造。"

当人们回顾达达运动的情形时，这段历史就具体地显现出来了。为了不断地使观察者感到震惊，也就是说，使他面对一系列不同的"不明确客体"(这些客体已不再否定艺术和自然之间的区别，而是否定艺术和现实之间的区别)，达达运动采用了像马塞尔·迪香的《自行车轮子》、贾斯帕·约翰斯的流行艺术作品《旗帜》、维克多·瓦萨莱利的视觉艺术作品《抖动着的屏幕》(1951年，开活动艺术之先河)。人们不可能通过传统的关于表现的美学来充分地理解现代艺术的这种发展。对他们的理解需要由一种关于接受的美学来阐述，这种美学超出了关于沉思态度的传统定义，形成一种新的美学活动，它要求观众对接受主体的创作下新的定义。在黑格尔作出关于"艺术的终结"那个著名的或者说臭名昭著的预测以后那一段时期中，审美经验的历史(学术报告《诗学和解释学》(第3卷)讨论这一课题时认为，如果考虑到"美的和不再是美的艺术"变化无常的状况，审美经验史可以被看作是"扩大可以被称为艺术的那个领域的过程"[①])转向了非具体化。结果是，与曾经是古典艺术理想最终目标的美一起，艺术作品与艺术之外的现实之间的分界线终于全部消除了。[②] 在出现全盘非具体化以后，审美地位自身成了大问题。观察者一再

---

① O·马夸特：《诗学和解释学》，第3卷，第379页。以下，我所引的是第10次讨论，"'广播剧'、'通俗艺术'和不断终结着的艺术史"(第691—705页)。

② 伊姆达尔(1969年)从艺术史角度解释了艺术史上的这一转变。这一转变作为康定斯基1912年的理论的一个结果，彻底改变了传统上一直跟与艺术无关的东西严格区别的艺术的关系。伊姆达尔说明了"伟大的抽象派"如何使作为现实的和具体的存在的"伟大的现实主义"受到伟大的抽象派标准的影响，从而使绝妙的客体成为可能。伊姆达尔的结论是："尽管在传统的艺术概念的条件下，这是必要的，艺术却不必是制造出来的，艺术也可以是在不加修饰的真实的客体中发现的。伟大的抽象派使得在伟大的现实主义之内存在的与艺术有关的'绝妙的客体'成为可能"(第224页)。

地被置于这样一种境地，面对不明确的客体，他必须问自己并必须马上作出决定，这是否仍然或者还能够叫做艺术。

当达达运动首次将一个属于艺术之外的现实的客体——马塞尔·迪香的《自行车轮子》——作为一件艺术作品提出来时，艺术家的审美活动就简化为这样一种短暂的创作行为，即选择一只前轮（并把它放在一只凳子上），同时要求观众付出很多的努力：只有当（而且只有在这种程度上）观众能够回忆起从前艺术作为美的外观的准则从而能够应付"反艺术"作品的这一挑战时，只有当他寻求如何赋予一个与自身不相干的客体以意义时，他才能够对这个不明确的客体进行审美享受。这种提问式的反思和反思性的享乐是没有穷尽的。它不会导致确定的含义，更不用说明确地界定出从现在起什么东西将被称作艺术的本质。在这里，可以得到的审美享受只是观察者的创作活动，而不是客体自身。关于这个客体，迪香认为，它永远没有机会"变成美的、俊的、赏心悦目的或者丑陋的"。[①] 这样，瓦莱里在他的《尤帕列瑙斯》里界定了的那种理论态度和审美态度之间的关系就被颠倒了：既然观众不能接受上述现成制品的不确定性，而只是享受它（当他屈服于提问、界定、排斥所带来的强烈刺激时），于是，他扮演了苏格拉底的角色，理论的态度就变成了审美的态度。不能确定的是，观众是否决意赞成迪香可能希望的那种解决方式，即"在一个新的领域里重新恢复客体"。在马克斯·伊姆达尔看来，这种解决方式就是"对事物的纯粹物性的反思"。[②] 因为，即使有了这种解决方式，艺术和现实的关系问题还是没有解决；即使是"事物的物性"

---

① 伊姆达尔（1969 年），引自迪香《与马塞尔·迪香的谈话》，第 225 页。

② 同上书，第 226 页。

的经验也不能赋予现成制品以某种特征，因为那种经验总是通向哲学的反思，并且还是柏拉图审美传统的一部分。不把艺术看作美的外观，就是把表现在现成制品上的现实转化为某种不确定性。在那里，外观和实在可以互相转换。迪香的不明确的客体使审美活动面临着一项无法完成的任务。因为，就其偶然性来说，不明确客体仍然与审美不相干。于是，它就有可能造成这样一种局面：一个新"发现了的客体"将以不同的方式问道，在什么条件下孤立的客体才能转变成艺术，同时审美活动由此而成为事件？

"这是一面旗帜还是一幅画？"正是由于这个问题（它可以由种种不同的方式表达），贾斯帕·约翰斯后来从关于不明确客体的创作悖论一直谈到颇有争议的"同一性危机"。[①] 由于选择的是美国国旗，这是最为人们熟知的标志，在公众眼中是最为"平凡的事物"，艺术家的行为便与客体一起销声匿迹了。"通过把创作的性质糅进客体的性质，并通过后者来否定前者"，表达方式就变得像客体自身一般平庸了。由于绘画的边缘和旗帜的边缘溶为一体，这里就发生了作品和现实的似是而非的同一，于是就把实际的创作任务交给了观众[②]。他陷入各种问题的恶性循环中，不能简单地用"是"或"不是"来回答这些问题。观众可能会以一个富有历史知识的观察者身分来解释这种不明确的客体，或者借助于某种理论把这客体解释成为对过去理论的否定（如行为绘画）或实现（如具体派艺术）[③]；或许他还想按照后来的流行艺术的概念把不明确客体

① 关于这一点，参见 J·威斯曼"通俗艺术或者作为艺术品的现实"，载《诗学和解释学》第 3 卷，第 507—530 页；伊姆达尔（1969 年），第 214 页及以后诸页。

② 威斯曼：《诗学和解释学》第 3 卷，第 517 页及以后诸页。

③ 根据伊姆达尔（1969 年），他根据西奥·范·多斯伯格（第 218 页）的定义，把贾斯帕·约翰斯画的旗帜解释为"现实和具体艺术意义上的艺术重叠起来的一个例子"。

理解为具有永久纪念意义的引证(这种引证特指我们原先构造好的环境),以便把它奉为"第二自然",要不然就向它的平庸性发出质疑。但不论观众怎样做,上述事实都确实无疑。这最后一种可能性还把一个在创作史上人人皆知的问题重新提了出来。因为,有一点决非偶然,这种流行艺术作品令有学识的观察者回想起关于不明确客体的一个类似的例子,这就是佐克西斯画的葡萄。关于它,18 世纪曾有过一场堪与之相比的论争。这场论争的最著名代表是狄德罗和歌德。

这场讨论是由狄德罗建议演出现代剧而引发的。狄德罗认为,这种现代剧为突破古典主义舞台的美的外观,应尽可能好地造成一种现实的幻象。作为启蒙主义哲学家,狄德罗力图消除"忠实于自然"和艺术美之间的鸿沟,而古典主义者歌德则援引佐克西斯的轶事,把这种美看成是本质的[①]。歌德写道,只有完全闭塞的观察者才会把一件艺术作品误认为是自然的作品。"真正的鉴赏家不仅看到模仿之真,而且看到选择之妙、构造之精、小小艺术世界的美妙无穷。"歌德为构造所产生的美的外观辩护,认为这种外观在忠实于自然的同时具有传递一种更高现实的幻象之功能,从而解决了关于真实性外观的悖论。另一方面,狄德罗把艺术作品中忠实于自然的外观追溯至被模仿事物的真实性,即"自然体系"的潜在的和谐,只有艺术大师知道如何在所有人共享的现实中使之显现出来。狄德罗相信,他能够从另一个方向解决关于真实性外观的悖论。因为,在他看来,事物的本质已经包含着更高的现实;而按照歌德的观点,只

---

① 对此,参见耀斯(1961 年),那里有关的引文,尤其是歌德的《论艺术作品中的真理和可能性》以及狄德罗《维护自然之子》和《1763 年的沙龙》均有摘引和解释。

有艺术家才能生产出这种更高的作为“第二自然”的现实。如果人们知道流行艺术作品的目标是“对显而易见的事物的创新”[①]，那么可以相信，流行艺术也会得到狄德罗的赞赏。因为流行艺术号召观众从“我们环境中的平凡事物”去发现人类创造的消费世界中隐藏着的和谐或潜在的艺术之美。

因此，对于创作史来说，流行艺术中的创新并不是取消艺术客体和环境客体之间的界线(古典绘画中的“逼真画”也作了这种尝试)，而是要求观众在观赏某个与审美不相干的不明确客体时，从理论的态度马上转向审美的态度。作为观众的创作活动的条件，这种转变补充了布卢门伯格的论述。布卢门伯格在他的论述中对流行艺术的讨论作了总结：“但是，流行艺术作品并不证明每个事物都已经是艺术，而是证明，在对艺术准则的反叛达到一定程度时，每件事物都有可能变成艺术；这是通过把事物从现实环境中孤立出来而完成的，这样，现实又会反弹到事物本身。然而把事物孤立起来的诀窍，并没有使客体的虚构性与环境的现实概念相对立，而是使客体审美性质的虚构性与环境的现实概念相对立。审美态度并没有与某个客体的实在性遭遇，它遭遇的是置客体于不顾的某种功能的荒诞性。”[②] 为了使与审美不相干的客体实现某种审美功能，观众必须遵守这一格言：“无论如何，所有伟大的艺术都是关于艺术的”(斯坦伯格语)，为自己创造出新型艺术的环境条件，而无需理会不明确客体是否为此而要求具备一种实在的现实环境、过去的艺术准则，或者在新旧艺术理论之间划清界线。

---

① 伊姆达尔(1969年)，第218页。

② 载《诗学和解释学》第3卷，第700页。

最近，汤姆·沃尔夫把利奥·斯坦伯格的这句名言当作法宝，想通过一条中心原则来重新构造那段历史，这就是从野兽派立体主义和达达主义（约出现于1900年）开始一直延续到最近的概念艺术派和照相现实主义等实验性流派的历史。斯坦伯格似非而是的论点告诉我们，现代艺术是靠抛弃每一个理论的、现实主义的或者具体的信条而兴起的。但是，现代艺术不知不觉地又以“着了色的词”来代替被抛弃的传统艺术的“文学”特征，就是说为了理论而创作的作品：“现代艺术已经完全成为文学了，绘画和其他作品的存在就是为了说明文本。”[①] 如果人们依据这种具有讽刺意味的描述来观察现代绘画艺术的创作过程，那么就会发现，这个过程还包含像稚拙绘画这样一些艺术倾向。它们朝着相反的方向发展，它们的兴起几乎在同一时期，这决不是一个巧合。它们公开摈弃一切理论，包括自文艺复兴以来的绘画技巧，以此反对作品的与理论相关的反思性。但是，由于偏爱体现全球观点的主题（不论这个观点是乡土气的、异国情调的还是天国乐园的），它们也反对现代艺术的“片面性”（D·亨里希语）。从理论态度向审美态度的转变还伴随着创作活动向非理论态度的回归。创作和感受进入相互作用的状态，这不仅是刚才描述过的那个阶段的情况，而且也成为从19世纪转向20世纪的整个艺术发展的特征。由于这个原因，我们对审美经验的历史所作的回顾（为了节省篇幅，仅仅考察创作这方面）可以用瓦莱里对

---

① 汤姆·沃尔夫：“如画般的词语——你所见到的就是它们所说的，”载《哈珀斯杂志》（1975年），第66—92页（后来以“正确的艺术”为名发表，纽约，法勒、斯特劳斯和吉罗克斯出版社，1979年）。

"审美快感"的评论来作出最好的结论。瓦莱里通过考察从沉思的观察者向创作的观察者的现代转变描述了创作与感受之间的相互作用:审美快感最为典型地表现在"观察者和被观察的事物之间的混淆或者相互依赖,这使理论家们感到绝望……;这种快感能够激起以往所不熟悉的需要,以创造或再创造似乎与它紧密相关的事物、事件、客体或者某种状态,这样,这种快感就变成无穷无尽的活动的源泉……"。[1]

1.6 感受:审美经验的接受方面(见到人所未见之处)

"媒介不是中介。"当代艺术的新的大众传播媒介不仅仅搅乱了资产阶级时代的旧式的阅读文化。由于符号优于词语,由于大众传播媒介的震动效果和过度的刺激能够替代阅读中理解的乐趣,由于对信息的操纵只能使信息得以贮存而很难再把它糅进个人的记忆中,大众传播媒介还威胁着传统意义上的审美经验的发展。正如杰弗里·H·哈特曼在《阅读的命运》[2] 中精辟地指出的,不久前人们又一次听到的不是神谕式的"艺术终结"论,而是对感受的古典成就提出质疑,这就是审美经验的现状。现代再生产的技术和媒介不仅毁灭古典艺术作品的氛围和沉思,而且还导致一种完全积极的转机,一种"世俗的唯物主义的、人类学的灵感"以全新的不再神秘化的艺术经验形式出现。这种艺术经验面向大众,并

① 瓦莱里《著作集》,第 13 卷:《美学》,第 46 页。

② 杰弗里·H·哈特曼:《阅读的命运》(芝加哥,芝加哥大学出版社,1975 年)。

步入政治实践——这一切都是大约40年前瓦尔特·本亚明希望通过取消自主艺术而获得的东西。但十分清楚，它们没有得到实现。[①] 然而，一种十分敏感的"对事物的普遍平等的感觉"确实从那种氛围的损毁中诞生了，并发展成为无拘无束的大众艺术以及对艺术的集体接受。[②] 但是，一种感觉的同时又是交流的新经验（它不必继续与强迫人们适应消费世界的行为为敌）并没有出现。

银幕把各种遥远的事件作为重新构造的现象带到近处。它不仅使本亚明关于氛围的概念（"无论怎样近，毕竟还是有一定距离的独特现象"）转变成它的反面，而且还使纪录影片可能具有的艺术价值变得含混不清："的确，拷贝或者虚构故事要比原来事件更为鲜明。所以，银幕上的形象由于未受到记忆或者生活中的混乱现象所干扰，就会产生一种关于过去的幻影，这幻影在摄影中显得光彩夺目，要比实际发生的事件更为生动。"[③] 技术革新带来的新环境为人类的知觉打开了过去做梦也想不到的经验领域，在这种条件下，过去为人们极其熟知的那种审美经验的矛盾性采取了一种新形式。一方面，摄影机通过捕捉瞬间事件和披露偶然事件，[④] 使得人们有可能体验视觉中未意识到的东西；同时，电影使用特写和慢镜头等技术，记录下人们不曾知道的空间和运动的新层次和

---

① 瓦尔特·本亚明："机械再生产时代的艺术作品"，载《启示》（肖克恩书店，1969年），第217—251页。引自《超现实主义》（1929年），载《新天使》，第2卷（法兰克福，1966年），第202页。

② 本亚明：《启示》，第236页。

③ 哈特曼（1975年），第253页。

④ 如克赖考尔（1960年）在他的电影美学中所表明的，并把它解释为一种"对物质现实的拯救"。

感觉领域。这样摄影和电影就拓宽了审美经验的领域，使它超越了所有世俗传统认为天经地义的限制。但是，这种做梦也没有想到的感官的解放揭示了一个道理："将自身展现给照相机而不是肉眼的是另一个自然。"[1] 同时，随着对迄今为止毫无疑义的现实的新发现，以新的诱惑性刺激来无意识地"操纵"感知意识的可能性也就越来越大。

这也就解释了为什么当代大众的享受态度和批评性的反思态度比以往任何时候都要丰富多采。如起于19世纪的通俗小说的繁荣、直接用于消费的拙劣的文艺作品和各种艺术形式的大量涌现。如果要在较为遥远的时代的审美实践中寻找这些现象，那就只能找到一些貌合神离的东西，这一点是众所周知的。这是对"为艺术而艺术"的反拨。从历史和社会学的角度看，我们可以把它解释为"文化工业"的兴起带来的结果或者说是对其作出的反应。(最早阐述"工业艺术"的著述之一是圣伯夫1839年发表的论通俗小说的文章。)[2] 一方面，只有在边缘性产品中，未取得自主地位的艺术才有可能被划为纯娱乐性的和纯审美功能的；另一方面，纯消费的艺术和能触发人们思考的艺术之间的对立不断加深，这成为"艺术时

---

① 本亚明：《启示》，第236页。

② 《工业艺术》(1839年)这篇论文作出了精确的陈述：浪漫主义已经过去、已经结束，纯艺术也已经享尽了走红的时刻。现在，文学不仅变得生意化、商业化了，而且消灭了文学批评，也就是说把它降低到广告的水平："由于工业渗入了梦想，并用工业的形象来改造梦想，工业也把自身变成了梦幻一般地稀奇古怪。文学规矩的恶魔进入了人的头脑。"("选择更好的文本"，圣伯夫，A·泰里夫作导言[布鲁日，1936年]，第183页。)W·本亚明把"为艺术而艺术"解释为一种不顺从主义的反叛，这种反叛试图"把艺术从技术的发展中分离出来"(1955年)，第1卷，第419页。

期终结”之后审美实践的中心问题。正是在对这种对立的不同评价中，本亚明和阿道诺的通俗现代美学和深奥的现代美学之间出现了最尖锐的分歧。从那以后，如何填补大众艺术和神秘的先锋派之间的鸿沟，成为审美理论的中心问题。在最近发生的感受的危机中，所有的艺术要么眼看着成为意识形态批判的牺牲品，要么仅仅作为“幸运的少数人”的避难所而幸存下来；有鉴于此，美学主要发展了这样一些理论，它们有的是关于未来艺术的乌托邦理想，有的则鼓吹返回到艺术气氛的孤独经验中去。

D·亨里希反对上述做法，他对现代艺术作了不同的诊断。一方面，他进一步发展了植根于亚里士多德主义中的不发达的心理美学的萌芽。另一方面，通过对黑格尔美学的批评修正，他详细阐述了偏见和反思的范畴，这就使艺术的最新发展得到了更为公允的评价。D·亨里希认为，当代艺术“必须重新加以理解，而不必求助于那种逐渐衰败的令人可疑的模式，也不必求助于对于进步的预见”。当代艺术应该被看作是人们试图“使机械的、用技术生产出来的物质世界以及信息的洪流（所有的语言都在传递这种信息，而这种信息又摧毁了所有的语言的形式）变得令人能够忍受和熟悉，并成为一种扩展着的生活感情的基础。而传统的生活方式对那些东西是无法承受的”。[①] 以下对于感受的历史的回顾也将为这样一种关于现代艺术的解释提供依据。因为，关于感受的历史表明，人类感官的知觉并不是人类学上的某种常数，而是随着时间的流逝而变化的；艺术的功能之一便是在变化着的现实中发

① 亨里希（1966年），第12页。

现经验的新类型，或者是对变化着的现实提出不同的解决办法。正如上一章已经讨论过的，我们扩大了沉思性感受的范畴，使其包括接受者的创作活动。因此，我们可能已经看到经验的一种新类型，20 世纪的艺术就以经验的这种新类型来回答一个技术化了的世界的挑战。在下面的追述中，我将通过对一些作品的解释，来说明接受的审美经验的历史变化。这样，着重论述创作的理论和历史倾向的那一章就可以通过对审美实践的考察而获得纠正。[①]

试图通过感受在诗歌中的实现来举例说明有关感受的历史变迁，遇到了解释学上的困难：诗歌和艺术中的审美知觉总是早已把自身具体化了，只有在极为罕见的情况下才以主题的形式出现。因此，通过分析审美结构的构成来重建审美知觉就受到了限制。这样的分析将考虑文本阐释的历史，但又必须超越单纯的解释。因为，它必须知道审美客体是怎样不断地构成自身，又怎样在观众眼里变成一个整体，并进而展示出世界的某一方面或者展示出世界的某一意义领域的。过去的观众（即文本的同时代人）的经验模式是否真正能够以此种方式来作重新发现，这个问题只有通过那些详细阐述过去时期特定的感官知觉的文件（这通常是十分缺乏的）才能得到证实。然而，最容易找到有关人类感官知觉的过去和历史变化的地方还是在审美经验的媒介中。一部特定的文本要求有一种对审美客体的特殊知觉。由于后来的观察者在他的占用过程中知道了审美客体的本质，他通常就会（当一个描绘出来的

① 这里我采用了从现象学的详细目录（第 1 章）得出的关于感受性的一些定义。

世界在他性中展现自身时)遇到一种对他已不再是习以为常的经验类型。观众自己的和异己的知觉类型可以通过感受来加以调节:对于自己的观察方式来说(当它为作品所驾驭时,它便放弃自身而转向审美知觉)。随着异己的观察方式的出现,一个从不同角度观察世界的新的经验领域便会展现在眼前。感受的这种解释学功能是由这样一个事实所决定的,即人类的视线从本质上说是对任何事物都会发生兴趣的。它不满足于直接呈现给他的东西,而迷恋于所缺少的东西,力图获得仍然隐藏着的东西。[1] 总之,正如让·斯塔罗宾斯基在《尼姑的面纱》中所指出的,它有"一种看更多的东西的欲望"。就像神话中的波皮阿,她的美需要面纱来遮盖,使之保持不可抗拒的魅力;她和其他神话人物,例如俄耳甫斯、那喀索斯、奥狄浦斯、普赛克、墨杜萨等,也都证明了这种被迷住的视线的能量。这些神话还使那些近在咫尺、探手可及、却又难以捉摸的东西隐藏的魅力达到使人眼瞎和毁灭的程度。审美知觉充实着这种瞥视的能量,把看和被看的渴望升华到"瞥视的诗学"的高度,从而证实了把艺术感受不断引向新的发现的过程。[2]

《伊利亚特》(第 18 章,第 478 行)中关于盾牌的描写可以作为我们的第一个例子。[3] 荷马通过赫斐斯塔斯的工作,让阿基里斯的盾牌在我们的眼前出现,从而使关于不断创造审

---

① 斯塔罗宾斯基(1961 年),第 9—27 页。

② 同上书,第 17 页:"这种外观构成了人与世界之间、自我与他人之间的生动的联系:'作者的每一瞥都再次对现实的状况以及文学现实主义的状况提出了疑问,就如它对于交流的状况(以及人类社团的状况)表示疑问。"

③ K·莱因哈特对此提供了一个令人难忘的解释。参见《阿基里斯的盾牌》。关于《伊里亚特》的引文引自里奇蒙·拉铁摩的英译本(芝加哥,芝加哥大学出版社,1961 年)。

美客体的问题迎刃而解了。技艺高超的神的创作引导着观众的感受："一开始，他锻造了一面又大又重的盾，精心地加工……"我们的视线首先被引向作为一个整体的宇宙："他把大地锻铸在它的上面，还有天空和大海。"随后，人类生活的诸领域以鲜明对比的场面出现。这里再次首先展示出的是最高的价值：由两个城市象征的战争与和平。接着是农村生活，由田野、葡萄园、牧场妥切地组合而成。这些景色又按这样一些活动相连接：耕作、收割、收葡萄、放牧牛羊、最后是克里特人的舞蹈；这样，在结束时，自由嬉戏的生活领域就像花环一样环绕着生活的各项活动。世界以这种同心环绕的方式在盾牌上显示出来，完美无瑕。其中的每一部分都十分清晰地、多采地呈现给审美知觉。苍穹与大地、战争与和平、城镇与乡村、工作与游戏，通过这种对立面的和谐，部分与整体的关系变得直接可解并富有意义，几乎无需任何的解释。

如果人们注意到解释学上的差异，那么就会看到，这种令人钦羡的情景并不是当我们的视线摄入我们习以为常的那种空间和时间的具体性时就能看见的。K·莱因哈特忽视了这一点，他写道："艺术家之神在同心圆中介于盾牌中心的苍穹和盾牌边缘的大洋之间所描绘的人类生活是一种崇高的、'美好的'生活"。[1] 这是因为，中心地带并不只有天空，还有大地、海洋，也就是说有着整个宇宙；第一次，宇宙是由自身来描绘的，第二次则是逐渐地通过人类生存的情景而得到描绘的。最后大海再次把人类生存的情景环绕起来，所以大海的形象出现了两次，一次沿着盾牌的边缘，一次则在盾牌的正

---

① 莱因哈特：《阿基里斯的盾牌》，第67页。

中。荷马式的感受明显地导致了那种浑然一体的非透视的画面。在阿基里斯的盾牌上，距离最近的事物和距离最远的事物被同等完美地展示出来。这一点也适用于荷马描写的那些没有时序的事件。在那种描写中，史诗的连续发展变成了同时可见的东西。播种和收割可以同时发生。一个单一的生动场面似乎把单一的过程扩展为几个阶段(把牛驱往牧场、两头狮子的攻击、追捕的开始)，同时又把这一过程推向高潮(在困兽面前、狗退缩着)；还有对状态的描绘(如人群拥挤在市场上)，它出人意料地变成对某一事件的叙述(如涉及争论罚金的审判)，这使现代的观众忘记了他能够从盾牌上一眼就看明白那正在一件一件地讲述的事情。

在中世纪的感受中，比方说，在共时性的舞台上，是允许人们以这样一种方式来表达具有编年史特征的事件的，即让各种不同的在年代上相隔遥远的事件依次出现，这样就描绘出了一个编年史的或者人物形象的前后顺序；与中世纪的这种感受相对照，不辨时间上的前后恰恰是荷马式感受的特征。就存在的丰富性来说，时间前后是没有区别的；开始不比中间差，也不比结尾差。换一种说法，由对盾牌的描写所引导的视线所捕捉到的无论什么东西在此时此地都显得完美，并实现了美("繁荣兴旺的事物，表现存在的最大丰富性的东西")的意义。[1] 在这样的感受中表现出来的东西似乎并不需要表现美，它不会仅仅因为是技艺纯熟的赫斐斯塔斯的产品才变得美丽。因为它本身就是美的。按照贵族的标准，阿基里斯盾

---

① 关于美这个概念的历史，参见 M·富尔曼《诗学和解释学》第 3 卷，第 585 页及以后诸页。

牌上有关人类生存的场景都是堂而皇之的。例如，没有表现任何奴仆侍役的情况，挑选的都是理想的时刻，这些场景表达的是一种“升华了的生活”。“从一个个的场景中可以看到，生活有规律地在某一时刻推向高潮：如向农夫送饮料的时刻，为收割者准备膳食的时刻，把权杖交给担任审判的长者的时刻，两军交战的时刻，男孩一面收葡萄一面唱着丰收歌的时刻，以及歌手为舞蹈伴唱的时刻。”[1]

正如埃里希·奥尔巴赫所揭示的，如果人们把荷马的作品与《旧约全书》的叙事体风格作一对照，现代人在荷马式感受中的那种异化感就显得更为突出。[2] 荷马史诗的叙述井然有序，描写详细，全无半点模糊，也不介绍背景，甚至在情节发展似乎最紧迫时，作者仍然可以把每一种情感变为优美的语言；这就迫使现代读者克制自己热切的期望，并在每一个变化上停顿下来。“史诗的延宕技巧”如此高超，以致可以使我们在享受着当时的情节时忘掉了在此以前和以后的情节：“他所讲的东西暂时地成了唯一的现实，完全地占据了舞台和读者的头脑。”[3] 在年老的守门人欧律克勒伊亚给尤利西斯洗脚的关键时刻，尤利西斯的伤疤眼看就要暴露他的身分。这时，叙述创伤是怎样造成的用了 70 多行文字，这段叙述不是透视法倒叙意义上的插入，而是排斥了其他所有一切、以自身打动读者的一种自我完成的现实。《伊利亚特》中对盾牌的描写更是如此：它不像维吉尔的《伊尼德》中描写的盾牌（第 8 卷，从第

---

① K·莱因哈特，作品引文，第 71 页。

② 埃里希·奥尔巴赫：《模仿》，威拉德·R·特拉斯克英译本（普林斯顿大学出版社，1953 年），第 1 章。

③ 同上书，第 4—5 页。

608 页起的描写)，它不揭示未来，而是揭示(因为它与阿基里斯的本质和业绩毫无关联)一种普遍的意境。“生活的延绵不断，它不受时间的束缚，不可名状，既不属于过去也不属于传说，它的生命力比英雄们的悲剧更长久。”[1] 作为一种在尽善尽美中表明出来的持续的快感，感受在这里表达出它的最高的思想。

如果说，作为对实现了的现实的享受，这种感受与古代的现实概念，即“瞬间迹象的现实”[2]相对应，那么，在另一方面，奥尔巴赫的独到分析就可以使人作出这样的推论：《旧约全书》诸篇的叙述形式(例如以撒的牺牲)并没有为一种相反的感受形式提供基础，而是背离了所有的审美经验。对自身不作任何描述的做法，未表达出的、仅靠猜测获得的意图和情感，事件的支离破碎，情节的模糊不清，所有这些都要求对没有说出的东西加以理解，并宣称它们拥有真理。这真理并不存在于暂时的现象中，而存在于连结过去和未来的隐秘的结合处。现实是看不见的，它仅仅由信念维系着。[3] 对于这一概念来说，一种对应的感受形式只有在一种新的基督教诗歌和艺术开始赋予看不见的现实和信仰的力量以形象时才会出现。但是，古人已经传下了审美经验的第二范式，它预示了感受的发现功能，这就是《奥德赛》中的关于迷人的美女塞壬的神话。塞壬的不可抵御的诱人歌声把过往的船只诱向毁

---

① 莱因哈特，《阿基里斯的盾牌》，第 72 页。

② H·布卢门伯格：《诗学和解释学》，第 1 卷，第 11 页：“关于实在的经典概念，它使柏拉图的理念说不必与它完全一致而能成立。这一概念假定，实在的事物通过并由其自身来使自己表现为实在，而且，当这种情况发生时，其说服力是无法辩驳的。”

③ 同上。

灭：

> 请把船靠过来，倾听我们的歌声，
> 人们只有倾听我们口中唱出的甜美歌声，
> 在得到快乐与智慧后离去，
> 否则谁都别想乘一条黑色的船从这里通过。
> 因为我们完全知道……[1]

尤利西斯把自己缚在桅杆上，以便享受塞壬们的"甜美歌声"，而又不至于冒生命的危险；他在荷马史诗中具有典型的意义。在荷马史诗中，对快感的渴望和对知识的渴望，即审美的和理论的好奇心不是模糊不清的。[2] 塞壬原是荡妇式的女妖，很显然，荷马给予了她们更多的美，并抬高了她们，赋予她们以色情诱惑和神圣知识的双重意义。作为最高的审美快感的象征，塞壬的歌也是一种知识的许诺，这种知识是众神的特权，因此对于人是致命的。这种神话式的感受强化还揭示出美的矛盾性。现代读者可以在里尔克的一句著名而晦涩的句子中找到对美的这种矛盾性的令人惊讶的回声："因为美只是恐惧的开端。"[3]

狡猾的尤利西斯知道如何来限制自己的自由。因此，他从

---

① 荷马：《奥德修纪》，新译本，阿尔伯特·柯克编（纽约，诺顿出版社，1967年）。

② K·拉内尔：《奥德修在船桅上》，载《基督教阐述的希腊神话》（苏黎世，1966年），第301页。

③ 原文为"denn das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang."（《哀歌集》，第2卷，第4—5页。）

美的经验中获得了认识。在大量的基督教的接受现象中，他被解释成最有道德的人，体现了一心要“返回家园”的基督教美德的价值。但是，尤利西斯也被解释为“在过上体面的生活之前所必须经历的那种神秘的净化痛苦”；甚至被看作是基督允许自己被钉死在十字架上这一事件的预兆。接受的历史随着亚历山德里亚的克里门斯而发生了变化。他赞美桅杆上的尤利西斯是“基督徒以人道主义精神吸收希腊智慧的楷模”。[①]蒙田提出向“现象之真”复归，并肯定了感官无法使之满足的审美欲望。他说：“把欲望作为欲望加以认识，这本身就是幸福。”蒙田典型地代表了人们朝审美阐释迈出的一大步。通过这一步，理论上的好奇心取代了那种发现感受的原始意象。这种情趣与世俗的道德知识背道而驰。后者教诲人们：人不应该渴望诱人的而又无法得到的东西。蒙田要“塞壬歌唱”恰恰是因为快感（它无法在占有中实现，而只会在占有中凋谢）允许人们把感官的世界作为一个永不枯竭的审美反思的领域。[②]

在艺术经验史上，假如人们想要在古典的感受准则和基督教的感受准则之间划一道界线，那就最好看一看让·保罗在《美学初步》一书中所作的著名的回溯性论断，“好像末日审判的一天到来了！基督教使出浑身的解数摧毁了整个感官世界，把它送进坟墓，或者把它变成通向天堂的一把梯子，用一

① 根据K·拉内尔：《奥德修在船桅上》，尤其是第282页，第288页。

② 根据斯塔罗宾斯基：《蒙田与假面具》，载《诗学和解释学》第8卷，尤其是第51页：“让塞壬唱吧，想象的诱惑引诱着他。他乐于感受他的孤立和贫困，并不想以占有来结束他的困乏。空间开阔而深邃，因欲望在空间中展现……呼唤逝去的欢乐，那喊声造成的间隙便变成了空间，智力和判断的力量可在这中间自由发挥。”蒙田在《论文集》第2卷，第12篇和第14篇引用了塞壬。上述引文据唐纳德·M·弗兰姆的英译本第360页和第469页（斯坦福大学出版社，1948年）。

个新的精神世界取代了它。对魔鬼的信仰变成了对物理世界的迷信崇拜，作为引诱者的魔鬼钻进了人的躯干和神的塑像。现实世界化作天堂般的未来。外部世界崩坍了，这对诗歌精神来说还剩下什么呢？还剩下内心世界！也就是外部世界掉进了内心世界！"[①] 基督教否定了古典的偶像崇拜，同时也否定了屈从于艺术虚构和"诗人的谎言"的快感。但是，基督教又给诗人和艺术提出了新的任务，这任务可使他们免遭所有"贪婪的肉眼"的谴责。这就是：传递基督教信仰的内容，表现"看不见的过去和将来的事物"。[②] 对整个感官世界的否定就这样产生了对基督教世界秩序的超感觉领域的不断表现。同时，对于现时物质世界的否定必然蕴含着一个关于尚无法见到的未来的预兆。最后，外部世界的崩坍导致了对于内心世界的发现。这种发现通过灵魂冲突的抽象主题，把灵魂深处的新天地逐步展现出来。我在其他地方以"上帝的诗歌"为题解释了这一过程[③]，而且追溯了为什么古代修辞学的比喻说法（字的实际意思和所感觉到的不一样）在中世纪导致了寓言占支配的地位。这一文学样式以出乎意料的丰富形式给时代打上了自己的烙印，影响遍及所有的体裁。对于基督教的诗歌来说，由于将被描述的事物的真理存在于不可见的三个领域——一是天国的隐秘之美：在那里，感官世界和它所包含的一切都是符号；二是天国和尘世之间的宗教代理人的先验和中介的世界；三是灵魂斗争的先验的内心世界，所以，为了同

---

① 第 23 节："何为浪漫主义诗歌"。

② 这仍然是温克尔曼：《关于模仿的概念》中关于基督教讽喻的基本定义，载《艺术论文集》（巴登—巴登，1962 年），第 43 页。

③ 耀斯（1977 年），第 28—34 页。

样地、永久地保持它们在人物形象(或事件)和意义之间的联系中的这种差别,就必须使用寓言式的(或类型学的)言语。对于作品的接受者来说,人物和意义之间的这种差别包含着这样一种要求,即他应该想象那种超越了可以言传的事物的东西。这一阐述最为有力地表明了中世纪的感受与古典的感受之间的区别。可是,在文学实践中,寓言的特征经常被抹除:当符号形式或者意象形式不仅仅是将已知的意义加以具体化时,便会产生一种用拟人化的概念而作的奇特游戏,一连串的区分游戏,或者大量使用双关语。甚至在今天对于那些在语言上训练有素的读者来说都难以把这些游戏作为"独特的风格"来进行审美享受,更不必说把它当作宗教经验的表达了。

我从基督教中世纪的"天堂学"(是R·R·格里姆把它从不应得的忘却中保存下来的)中选出一个段落,作为对应于寓言式比喻说法的一个感受的例子。[1] 在关于灵界的新诗中,有关天堂的寓言占有最重要的地位。对《创世记》(从第2章第8行开始)中"极乐天堂"进行的必要解释,证实了对于古典的"快乐之地"这类主题的借用,同时也导致了注释《圣经》的传统和诗歌的传统的融合。特别是从12世纪以来,用让·保罗的话说,这种融合导致了这样一些作品的繁荣。在这些作品中,宗教诗人和世俗诗人争相用一个幸福世界的幻想来填补由"古典主义的感官世界的崩坍而留下的空缺"。[2] 对于我们的研究来说,某些作品,如《圣·布伦达尼的航行》(这本

---

① 格里姆(1977年),第138页及以后诸页。

② 耀斯(1977年)。

书认真对待人类第一对男女对于失去的天堂的寻找，并把这种寻找描写为人生的历程——按照中世纪的信仰，这个天堂仍然存在于地球上的某个地方)，或者第一本《玫瑰传奇》(它第一次对"爱神的天堂"作了具体描述，这种描述虽然在以前的诗中也曾有过暗示，但仅仅是通过像"欢乐"或者"青年"这种拟人手法抽象地表示出来的)就比不上直接从注释《圣经》中发展起来的《圣经》诗歌那样具有鲜明的特征。

在那种诗歌里，我们遇到了超感的感受的悖论。这种感受要求寓言体能够使超越人类现时经验的东西进入人类的感官。如果人类由于堕落而失去了感觉经验的微妙而丰富的特征，那么，他怎么能够具有那种认为失去的天堂是完美无瑕的思想呢？由于天堂的完美不仅通过辉煌的外表表现出来，而且，作为肉体的天堂，它还依赖于尚未受到损害的、纯洁无瑕的感官，人类的第一对男女便是通过这种感官享受了天堂的圣福的。"为纯粹的自然所利用的那些健全的和纯洁无瑕的感官"是与古典的作为实现了的现实的感受概念相对应的基督教的感受概念。[①] 但是，从奥古斯丁对于天堂的思索开始，关于基督教寓言式解释的感受已被置于一种审美否定的前提之下：既然人的天堂般的状态是无法复得了，那么，完美无瑕的东西就不可能只是简单地加以描写和叙述，而只能在感觉的经验和超感觉的意义的差异中被描写成大致可以想象出来的东西。[②] 克莱沃的伯纳德的朋友、博纳瓦勒男修道院院长厄纳尔达斯在关于《创

---

① 参见《失乐园》，第189页，1537c；在格里姆(1977年)第141页中有所评论。

② 关于这一点，参见格里姆(1977年)，第67页及以后诸页。

世记》的评论中,把人的五官作为理解关于天堂生活的寓言的指南,从而使自己从上述困境中解脱了出来:[1]

> 在天堂的中央,有一晶莹透彻的水源,它浇灌和滋润着所有植物的根须;水位从不升高,通过地下的渠道浇灌整个园地。修长的树上繁盛的树叶遮蔽着树下的青草。湿润的土地和温和的气温滋养着四季常绿的青草。如果哪里有雾,一阵南风便把它扫去。雪和冰雹从不曾有过,温和、永恒的春天使这里的一切赏心悦目。水果和灌木丛香味四溢,奇花异草攀附着树干。芬芳的灌木淌着香液,树皮上渗出的香脂润湿了地面。芳香的软膏般的甘松油脂流过草地。整个地区充溢着橡胶树浓馥的香味,无需挤压,树上自动地流出胶汁。忧郁在那里荡然无存,任何东西都没有损坏,一片安宁景色,因为,园子里的所有植物都散发着种植人完美无瑕的灵气,并昭示着上帝的赐福。树木流着油脂,圣人之爱洁白无瑕,爱的芳馥使我们体会到上帝昭示的尊严,陶醉在永恒的幸福之中。代表着肉体感官的芬芳是一种极乐,但它不会把人带入深沉的梦乡,或者阻止人们履行自己的义务。它使人们的目光更为敏锐、精神更为自由、思想更为纯洁,以此对待每一种工作和学习。品种繁多的芍药,香料植物,穗状植物和药草使肥沃的土地变得更加肥沃。尽管一切应有尽有,但是上帝仍然赐福不已。虽然这里还没有出现热病,但是治愈它的方法早已准备好了;尽管自然毫无半点瑕

① 参见格里姆(1977年),第141页;下面的引文见R·格里姆的译文。

疵，但是治疗疾患的药方早已齐备。

从《圣经》注释的传统角度看，这段引文表明这样一个时代的到来：寓言手法必须变得富有诗意才能达到训诲的目的。对于读者来说，这是对极乐天堂尽善尽美的感觉。由于这个原因，厄纳尔达斯并未采用传统的逐字逐句解释《圣经》的方式去发现其隐藏的含义。因为，那就意味着将感官的经验消失在超感觉的意义中。相反，他使用了在注释《圣经》的传统中积累起来的意义，即事物和其寓意上、词源上相关的东西的特性。通过“将寓言手法寓言化”这一步骤，他似乎把它们重新放回到文字的字面意义上来作解释[①]，并把它们融化在他们的解释性描述中，试图通过它们新的丰富意义来接近超感觉的感受。只要我们看看拉丁文《圣经》中相应的部分就立刻知道他离开《圣经》的描述已多么遥远：“但是一泓清泉从地上腾起，滋润着整个大地。”（《旧约全书·创世记》第2章，第6节。）“神在东方立了一个极乐天堂。”（《旧约全书·创世记》第2章，第8节。）“上帝使各样的树从地里长出来，以悦人眼目，树上的果子美味可口。”（《旧约全书·创世记》第2章，第9节。）从天堂的那一水源，到用“各种赏心悦目，美味可口的树木”（路德的译文）建立伊甸园，展现在人们面前的是一幅巨大

---

① 格里姆（1977年），第172页：“把一种讽喻以讽喻的含义加以解释，作为创世著作中最早的‘天堂的’可达到的意义，为事物（在圣典中和在自然中）讽喻的深长意味提供了理由。在解释天堂中对于讽喻主题的这一新的处理，在讽喻和词源学的一致中发现了感官的乐趣，据认为这种一致早已确定不移了。”按奥古斯丁的论证：“讽喻的意义远未推翻文字的和历史的意义，而是以此为先决条件并证实了这种意义，诗的讽喻试图取消创造的原有的精神性，这种精神性自从人类自天堂堕落以后已变成物质的和暂时的了……”（同上，第139页）。

的画面，它融合了古典主义田园诗的乐园和古典主义晚期颂诗中馥郁的鲜花，并且比它们更为鲜艳夺目。但是，对这个极乐世界的感知方式与描述盾牌的方式是不同的。在对盾牌的描述中，宇宙的秩序是以整体的面目出现的，加上细致描述，用对比手法和谐地表现出来，并且可以毫不费力地按照诗画的准则描画出来。看了最初几个句子后，有一点很清楚，关于天堂的这种描述并不符合一种整体的可感知的秩序。对于试图想象那种不是通过视觉而获得感受的现代读者来说，想象力越来越令人沮丧。

确实，厄纳尔达斯也是从中心的源泉起笔的。但是，他的描述并不是同心的和水平的，而是垂直的："上面"的叶子，"下面"的湿润的土地，中间的四季常青的青草。绿草的鲜嫩导致对气候和时间的解释，并在四季如春的田园风光中达到高潮。随后出现的每一件事在空间上互不连接；水果和灌木丛、不只一处的草地，以及各种奇花异草并不是作为一幅画面的各组成部分出现，而是无数种浓郁的香气之源泉。当他写到那句既无隐喻之义也无夸张意味的怪句子"芳香的软膏般的甘松油脂流过草地"时，现代读者必然会意识到，这不是惯常的细节描写，而是迄今尚未听到过的得自于嗅觉的感受，它决定了被感知事物的秩序。这样，以前许多互不连贯的细节都被集中在同一个意义的层次上：它们要使读者在心旷神怡的情绪中体会极乐世界的欢乐。但是，在这种纯感受的体验（"忧郁在那里荡然无存，任何东西都没有损害……"）中，基督教寓言的感受并没有达到一种沉思的状态。厄纳尔达斯允许他的读者在完美的现实中徘徊，只是为了把他从这一情境中推向意义的更高层次，把他"从尽善尽美的香氤中"推向造物主。下面一句在风格上

突然出现大转折，叫人摸不着头脑，从而完成了从感觉经验到超感觉意义的转变："树木流着油脂，圣人之爱洁白无瑕……"。这是通过寓言式的推理产生的层次转换：如果说最初是通过肉体的感官体验到天堂生活的极乐，那么现在是天国乐园的芳香代表了那些肉体的感官！其实，厄纳尔达斯把堕落前的人看作宏观世界中的微观世界[①]，把尘世的天堂看作"人的独特本性，即上帝的形象的物质形态"。[②]但是在人的最高尊严里（"人具有伟大的尊严，他的制造者是上帝，他的伙伴是天使，他是这个世界的主宰，是天国之王"[③]）必然含有人的堕落的暗示和他获得拯救的可能。厄纳尔达斯在结束这段富有诗意的寓言时用这样的意象来表示这个极乐的现实朝着不妙的前景发展：虽然热病不曾存在，但治愈它的方法早已准备好了；尽管自然毫无半点瑕疵，但是治疗疾患的药方早已齐备。

众所周知，彼特拉克在1336年4月26日记下的一个事件中，开创了对于世界的一种新的审美好奇心和对自然的感觉经验。即使彼特拉克的描述是虚构的，攀登旺图山将永远成为感受史中的一个重要事件。因为，文学虚构只会增加这种跨越审美好奇心的界限及其后出现的退缩现象的意义。如果说，彼特拉克特地编造了这段故事来说明一种迄今尚未听说过的诱惑人们窥察禁忌物的行为[④]怎样促动了奥古斯丁式的向内心世界的转化，那么，人们就有充分的理由推论：为反对自然的经验而设立的屏障具有多么大的力量。而这种自然的经验在它作为自然风光的审美表现中，已通过克劳德·洛伦、普森或者康斯塔伯尔的作品以及文学中的浪漫主义使我们习以为常。这一屏障的逐渐解体使我们深刻地感受到这样一个过程：审美知觉从基督教禁欲主义的内心世界和救世思想中解脱了出来。同

时，它发现了新的内心世界的经验，这经验允许人们从审美角度来清除世界和灵魂的对立，而讲究外界与内心的“对立”。这里举彼特拉克和卢梭为例，便可充分地解释现代感受史上这一阶段的开端和高潮。⑤

让我们先谈谈彼特拉克在旺图山上打开奥古斯丁的《忏悔录》阅读之前对展现在眼前的自然景色的体验。他到达了他所谓地方很小的山巅以后，久已盼望的时刻终于到来了：“起初，我站在那里几乎神态麻木了，一阵我以前从未遇到过的大风劈头盖来，视野是那样的开阔和空旷。”最初的反应既不是对登山成功的满足，也不是对过去从未见过而现在展现在眼前的东西发出惊叹，而是所有感官的麻痹。然而，即使是随后出现的经验，也就是彼特拉克试图向他的精神导师解释的感受也还不是对“鸟瞰”尽情享乐，更不必说是面对自然的崇高之美所发出的赞叹。这只是到后来才成为把自然作为“景色”来进行审美的经验的特征。彼特拉克一再从他所看到的和记下的东西那里转过脸去，沉溺于回忆或者沉思之中。向山下俯视，白云遮住了视线。这使他浮想联翩：将来，他会发现关于名山艾素斯和

---

① “我们能在人的身上看到另一个世界，在小范围内看到全部，一种天和地的混合，在他之下有着可见的生物，在他之上是不可见之物，在一个人的心灵的范围内，与宇宙的种籽交织在一起”（《失乐园》，第189页，1528BC）。

② 格里姆（1977年），第142页。

③ 《失乐园》，第189页，1534C。

④ 在那位老牧羊人的警告之后：“不禁止贪婪方有创造”，载《家庭》；V·罗西编，第1卷，第155页；关于整个情况，参见里特（1963年），第140页及以后诸页，以及布卢门伯格（1973年），第142页及以后诸页。

⑤ 这些例子并不是随意挑选的。卢梭不仅为他的《新爱洛绮思》从《抒情短诗》中挑选了一条箴言，他还在8个不同场合引用了彼特拉克的诗句（彼特拉克是那部作品中被引用得最多的作者）。

奥林帕斯的报道不那么令人难以置信。向东眺望，阿尔卑斯山脉巍然耸立，白雪皑皑，唤起他对汉尼拔凶猛地翻越阿尔卑斯山脉的回忆（“罗马人的凶恶敌人”），撩拨起他的重新返回亲爱的意大利祖国的渴望。这种渴望不再是由他所看见的东西所激发起来的（“与其说由于眼睛不如说由于精神”）。在这种情感支配下，他的注意力完全从空间的广度转移到时间的深度（“他跨过空间，进入时间”）：他说他“幼稚的研究”的 10 周年纪念日即将来临，为自己所浪费的时间懊恼不已。他悔恨把他驱使到这里的傲慢情绪，而把视线转向西方，从罗纳河几乎一直延伸到比利牛斯山脉，到处风景如画。他饱享眼福。将他带到山巅的躯体告诫他：应该把他的灵魂引向更高尚的事物。他的视线落在奥古斯丁的书上，并恰巧落在第 10 卷的那一著名段落上：“人们周游各国去观赏山岳的崇高，波涛的汹涌，江河的大潮，海洋的浩瀚，星辰的运转，并迅速放过这一切。”从这个新达到的高度看，所有外界的自然无论景色多么令人震惊，都无法与灵魂的内心世界相比拟；只有灵魂才值得赞美（“没有比灵魂更加美妙的东西”），当人们转向内心世界时，世界就缩小到“不到一只胳膊肘”。彼特拉克在这小小世界里，亦即他的记忆中——奥古斯丁把它誉为“无边际的居室”，“我的灵魂的巨大容器，它储存着如此多而又如此伟大的事物的形象”，不仅发现了所有外部的自然，而且还发现他自己和上帝。面对新开拓的感觉经验的视野，向外的观察必须再次转向，转到内省上：勇敢地登上“傲慢的峰巅”仅仅是迂回地登上了人类沉思的高峰，到达真正的自我的精神境界。

对感受史的这一分析的结果是，对彼特拉克笔下新表现出来的这个世界的审美兴趣，仍然在两个方面和奥古斯丁中世纪

式世界观紧密相关。呈现在人们眼前的外部世界并没有被审美地加以体验，就是说，并没有被人们作为在世界和灵魂的交流中出现的“风景画”那样加以体验；同时，向内心世界的转移最初只是把记忆作为“世界的内部空间”，而不是一种占有世界的能力。实际上，彼特拉克用地方语言写的诗歌超出了奥古斯丁的体系。彼特拉克抒情诗中的人物是在外部自然现象中映现自身的。作者把这些人的孤独看作他们与心上人在空间和时间上相隔太远造成的，以此为主题加以歌咏。随着转向内心世界的“内心风景画”的出现，彼特拉克的抒情诗为记忆打开了一个世俗的新天地。彼特拉克的《坎佐尼尔》开现代抒情诗之先河。它把诗人作为抒情题材，用高雅的、流传百世的语言表达了“从痛苦中获得的快乐”这一抒情主题。但是，这类诗的特征还在于：它还使谦卑的基督教为反对现代感受而设置的屏障暴露无遗。

如果人们把中世纪的感受理解为关于神的诗，那么，彼特拉克的那组十四行诗（把情人置于遥远的空间，使她成为回忆的对象）就成为一种人物阙如的诗。它使行吟诗人的抒情诗得到升华并转向内省。这就是我对《坎佐尼尔》诗歌特性的概括。雨果·弗里德里希对此诗已有相当深的研究，并把它与早先诗人们的宗教思想作了比较。[①]在后来的接受史中与劳拉的传说唯一有联系的两个事件是：初次相遇和心上人的死去。正是这两个似乎成为诗人生活的具体回忆的事件与基督

① 弗里德里希：《意大利抒情诗的时代》（法兰克福，1964年），尤其是第204页：“他甚至把她身体和精神之美光芒四射的时刻表现为恋人的一种回忆。这位恋人回忆起他曾经怎样见到她，而如今她和他之间阻隔着多少高山大河。在这首诗中，回想和空间的距离具有比那些较早的诗人更多的痛苦的品质。”

的激情恰恰相对应。每一个例子中的四月六日这个象征性日期都暗示了这一点(第3诗节一开始的耶稣受难日已经预示了第267诗节中这一爱情在尘世中的结束)。彼特拉克发现的那种作为人物斶如的抒情媒介的回忆,随着劳拉的死而达到了最高的升华。这种回忆把情人变为可望不可即的象征,从而使具体人物和可感知的情人都得到了升华。在十四行诗的序列中,劳拉之死构成了爱情的第一和第二阶段之间的"转折":"只有诀别者才是真正现实的人。"[①] 诗人痛苦地辨认着她在世时诗人思念她时所处的地方,这样回忆就变成了"回忆的回忆",[②] 死去的心上人从她的神圣不可接近的状态中出现了,像是在梦境中,她变为母亲或者妻子(第285诗节)。

随着时间的推移,在彼特拉克的诗歌中,作为人物斶如的抒情媒介的空间距离还获得了新的意义。心上人的相隔遥远成为内心活动的最终动力。在这种活动中,情人面对陌生的自然,在孤独中体验和享受自身。这样,在读者眼前,感官世界的各种新的印象便造成了"内心风景"的审美结构。正如弗里德里希同样也指出的,在这内心风景的创造中,"可见性和可见事物的非物质化结合在一起,以致于最终什么东西也没有被复制出来,像沃克路斯这样的地方仍旧和其他地方一样没有变化,然而,主观的经验却原原本本地表现了出来"[③]。抒情诗的感受能够在人们新近觉察到的细微差别中把握外部自然现象,如一天的各个时辰或者季节的更替。这些细微差

---

① 弗里德里希:《意大利抒情诗的时代》,第206页。

② 同上书,第216页。

③ 同上书,第210—214页。

别随后成为一个以劳拉的名字为中心的不可分割的整体，而且这个整体往往只有通过这个名字的象征性才具有意义：

西风复归，携来明媚春光，
绿草鲜花和他所有可爱的孩子们，
普鲁克尼在呢喃，夜莺在悲歌，
火红的春天重又变为一片白色。

晴空万里，平川含笑，
瞧着女儿朱庇特心花怒放，
爱再次注满河水、天空和大地，
每一个生灵都听从爱的忠告。

啊，给我吧，更多的沉重的叹息，
它们来自那无比悲痛的心灵，
那持有去天堂的钥匙的人。

鸟儿的欢唱和披满鲜花的山坡，
还有那些甜蜜聪慧的美人儿，
此刻却好似在旷野中徘徊的猛兽。[①]

这首典型的十四行诗把神话式的回忆和新的感官印象融合在一起（"火红的春天重又变为一片白色；甜蜜聪慧的美人儿"），改变了具有悠久传统的主题——春天是自然界万物充满欲望的时刻，并把它转换成一种不和谐的对立的色调，因而在某种意义上重复了旺图山的经验。在这两个例子中，"如果灵魂不观照自

然，它就无法充分认识自身”。[2]但是，抒情诗中的人物观照自然难道不也仅仅是为了背离自然的可感知的外观以表达其内部本性的矛盾经验即“美的痛苦”吗？当然，《坎佐尼尔》中的抒情经验并没有停留在奥古斯丁的体系之内。彼特拉克只是利用了有关基督教的自省行为模式和意象模式，例如悔恨和悔悟、反思、朝圣、受难，以及回到天堂等。这样做是为了在宗教的自我分析的范围里重新发现他的世俗的爱情并使之神圣化。在作者这第一首十四行诗中，主题是对青年时期疯狂地追求爱情和诗歌的悔恨，但这并未导致忏悔和自我改造，而是为纯粹的审美经验奠定了基础。诗中，基督教中世纪的世界观和“现时代的开端”奇特地交织在一起；虽然彼特拉克还没有充分意识到审美知觉是一种占有世界的方式，但《坎佐尼尔》的内向的抒情经验已经超越了谦卑的基督教的领域。对于一个知道怎样通过优美的诗句把自己从苦难中解脱出来的诗人来说(“歌唱抚慰着悲伤”)，创作蕴含着它自己的净化：“文本创造了苦难，并把它凝固在艺术中。”[3]

如果人们赞成J·里特的观点，把现代感受的历史看作这样一种运动：“审美感觉试图使自然本身(作为看不见的和无法言传的东西)通过万古常新的风景放射出光芒”，[1]那么，对于山脉的审美发现便是较晚出现的事情。这一点在我们的讨论中颇有启发性。诚然，通过中世纪流传下来的仅有的5个关于登山的记录，A·博斯特追溯了人们的自然观的演变。害怕在荒山野岭里碰上恶魔这种心情构成了一道障碍。但这障碍如果不被本地居民所消除，也会被陌生人所消除。比如在山上，苦行的僧侣们建起陋室，过着与世无争的寂寞生活，更加接近天国；或者说，某个君主出于对荣耀的欲望——对意大利发动战争(1942年)的法王查理八世——使得像艾吉耶山这种过去被

认为无法攀登的高峰，也能被一次谋划周密的远征所征服。[5]但是，从中世纪设法接近上帝到现代的自然观，这种动机上的变化还远远没有转变为这样一种态度，即想审美地体验未被人涉足的山的世界，把它看作一种内外和谐的景致。这可通过对风景画的历史回顾得到证实。

---

① 《抒情短诗》，第310首的原文是：

Ze forio torna, e'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia.
Ridono i prati e'l ciel si rasserena,
Giove s'allegra di mirar sua figlia,
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena,
ogni animal d'amar si riconsilia.
Ma per me, lasso! tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;
e cantar augelletti e fiorir piagge
e'n belle donne oneste atti soavi
Sono un deserto e fere aspre e selvagge.

文中的英译引自《彼特拉克诗选》，安东尼·莫蒂默译（阿拉巴马州，阿拉巴马大学出版社，1977年）。

② 与弗里德里希对照，我在描写《旺图山》的经验中，看到了彼特拉克抒情诗经验的限度和可能性的范式。

③ 弗里德里希：《意大利抒情诗的时代》，第145页。

④ 里特（1974年），第183页。

⑤ 《中世纪的阿尔卑斯山和欧洲地平线》，载《博登湖和塞纳河环境史协会论文》，第92期（腓特烈港，1974年），第1—46页，尤其是第37页。第一次登山是为了好奇和追求荣誉，登山者是阿卡冈的彼得三世，约在1260—1270年间。关于彼得三世把一条龙从山间湖泊引出来的奇异的细节描述使这一辉煌的功绩更加显著。在安托万·德·拉维尔关于1492年登山的报告中，那种开阔的眼界仍未被提及。相反，我们看到的是对一片像幽闭的公园的山巅草地以及优雅的山羊的赞赏。这种描述在当时牧歌式的诗歌中是常见的（这也许可以补充博斯特，第37—38页）。

在艺术的总体发展中，绘画当然先于诗歌从审美的角度发现作为风景的万古常新的自然。法国和意大利画家所作的田园的或者英雄理想的风景画，其审美意义超过了17世纪的田园小说和英雄小说。同样地，荷兰人的描绘日常生活的风景画胜过相类似的流浪汉故事。当18世纪英国的大公园取代法国花园时，新型的"供审美的花园"便是根据克劳德·洛伦、普森和康斯塔伯尔的样式建造的。[①] 但是，W·霍夫曼指出，在这个过程中，自然的经验和自我的经验极为缓慢地逐步发展成为一种审美关系。[②]

达芬奇早就以地形学的精确性观察了风景的各个片断，他对自然突变的景象非常感兴趣。他关于绘画的论文(1518年以前)同样也含有自然风景无穷尽的观点。而关于这一点，彼特拉克通过否定性早已发现了。他把它作为"模仿自然"的例证，认为画家在这方面超越了所有其他艺术家。达芬奇写道："当画家看见峡谷的底部，或者站在高山顶上俯视展现在他面前的辽阔原野以及原野后面的大海的地平线时，他便成了它们的主人。"[③] 在这方面，与当时描述艾吉耶山远征的报告相类似，达芬奇也发现了以前不曾有人见过的自然的某一部分，把它看作是至高无上的人可以统辖的客体。在文艺复兴时期的绘画中，作为风景的自然以对衬的方式出现，它把行

---

① "一种遵从画家规则的创作"，H·F·克拉克，《英国景观庭院》(伦敦，1948年)，第37页及以后诸页。另参见里特(1963年)，第55页及以后诸页，他也引证了席勒(1795年)等人的"审美庭院"概念。

② 霍夫曼(1974年)，第9页。

③ 据霍夫曼(1974年)，第10页摘引。在列奥纳多的论文中，这些评论被列上标题为"画家如何高居于各种人和各种事物之上"。

动中的人置于突出的位置上："自主的人成了中心，世界是他的伙伴。由此产生出一种依附关系，这从一开始就成为风景画的特征。"[1] 风景作为美丽的、田园风味的或者英雄主义的自然，就构成了表现那些取材于神话或者救世史的主题的背景。而神话和救世的崇高尊严则首次为审美地表现风景提供了充分的理由："更为高尚的、更有价值的理智内容被赋予了理想的形式，因为这里所涉及的是精神的提高。风景仅仅满足观察者的感官知觉。"[2] 这就解释了为什么从阿尔贝蒂以后，"风景画"从开始就一直居于崇高这一层次之下，也说明了文艺复兴把历史画看得高于风景画的原因。即使是克劳德·洛伦的英雄主义风景画（歌德的感受是一种解放，"从那个逼人的、骚乱的世界"解脱出来），也不在于达到一种主观的体验，而在于树立起行动中的人的典型，把它作为一个"伟大的、美丽的和有意义的世界。一个鲜有欲望而情操高尚的人类部落似乎就居住在这个世界中"。[3] 直到18世纪，随着感受经验的新模式的发现，即对崇高的发现，作为风景的自然才与观察的主体建立起直接的联系："无垠的视野，高耸入云的山峰，脚下浩淼无边的大海，以及头顶广袤的苍穹，这一切使他的精神摆脱了现实生活的狭隘天地，冲破了肉体生活的牢笼。自然的壮观为他展示了强大无比的尊严，在自然的巨大形体的怀抱中，他再也不能容忍自己思想中的卑贱之物。"[4]

在席勒对崇高所下的定义（约1793—1794年）中，彼特拉

---

① 霍夫曼（1974年），第11页。
② 同上。
③ 载《艺术作品》，第2版（苏黎世，1965年），第789页。
④ 席勒：《论崇高》，《选集》（科塔），第4卷，第733页。

克曾加以否定的那种对外部自然的看法获得了复归。这种情况不是偶然的。从山上往下看的视野、地平线的延伸、“自然风景的巧妙点缀”(这就是纯洁的山的世界呈现在人们面前的形象),所有这些都最充分地实现了崇高的概念。这便是观察者能够在他的精神升华时得到的崇高享受,他不必借助于流行的古典主义的美的法则。爱德蒙·伯克(1757年)[1] 和卢梭(1761年)是使感受从美的传统准则中解放出来的先驱。在这以后,人们在绘画中发现了英国的山脉和湖泊,发现了瑞士的阿尔卑斯山。《新爱洛绮思》的巨大成功也使卢梭对瓦里斯山脉的审美发现家喻户晓;他的那段文学描写成为这部小说的第23封信件。这里有必要对此信作一细述。

通过一段象征性地解释登山的引文(从物质世界上升到非物质世界[把我们的智力从地上升到天上])[2],卢梭自己就让读者回想起彼特拉克。但是,读者清楚地看到,卢梭整个地颠倒了彼特拉克的体系。因为在这里,审美经验是从内向外发展的:“我向往着梦幻,却总是为某种出乎意料的景色所分心。”圣普勒初次表露了自己对朱利的爱情之后被迫离开她。圣普勒行进在山路上,他想让自己沉浸在“能够感觉到的”内心渴望之中,却不断地因跃入眼帘的自然景色而无法做到这一点。他所看到的东西不再契合于那种意义的领域,即每一个自然现象都象征着离去的心上人;他所看到的东西也不意指某个清楚但正在逐渐消失之点:“有时,巨大的岩石倒悬在

① 《对我们有关崇高和美的观念的根源的哲学探讨》。

② 卢梭:《新爱洛绮思》,德·拉·普利亚得编,第2卷(巴黎,1964年),第76—84页。卢梭引用了《抒情短诗》第9首、第2节。

我的头顶上。有时,壮观而喧闹的瀑布用它那浓浓的雾把我吞没。有时,一道从不停息的湍流在我身旁劈开一条溪谷,它是那样深,以至我的眼睛不敢测其深浅。有时,我在浓密的森林中迷失了方向。偶尔,当我爬出一条深谷时,一片赏心悦目的草地会突然出现在面前。”迅速变化着的景观既没有揭示出某种对立面的内在和谐,也没有揭示出某种“美的混乱”。它们就是迄今为止的旅游者们也能体验到的那些现象,即置身于崇山峻岭中所感到的威胁。但是,它们对一个漫游者来说却成了一种壮观。这意味着——用康德的话来说——如果他对于“崇高感”是敏感的,那么,这种景色便能够唤起他的“快感,一种掺杂着恐惧的快感”。[①]

最后的那个景色出人意料地突然从野蛮的自然转向文明的自然。下面的描述又说明了即使在这里人的双手也能够生产(“岩石上垂挂着鲜美的果实,悬崖上开拓出良田”)。但是,自然状态和人类劳动的对比这个特意安排的主题,是作为在新近观察到的自然中许多“稀奇古怪的”对比之一出现的。当漫游者行进时,从未有人怀疑的、囊括时间和空间的整个自然便展现在他的面前:“在东方,春天繁花似锦,在南方,秋天硕果累累,在北方,冬天冰雪严寒;在同一时刻,大自然把各个季节结合在一块;在同一地方,它又糅合了所有的气候。”卢梭的新式主人公摆脱了束缚人的日常琐事后,不仅在迄今从未见到的深山中发现了自然的无限风光,而且还使自己从自由而

---

① 《对爱和崇高的感情的观察,1764年》,载W·威斯希德尔编,《作品》(威斯巴登,1960年),第826页。康德有关崇高的情感的第一个例子是“山巅白雪覆盖高耸入云的山脉景观”。

愉快地思索自然的状态中提升到通观全局的高度，而“平原上的”生活（它还象征着他的社会存在，以及作为家庭教师所受的羞辱）则使他无法达到这种高度：“因为站在山上的视野是垂直的，较之平原，这里的景色立即映入眼帘，使人一览无余。而在平原上，人只能间接地看，那里一个物体隐藏在另一个物体的后面。”像宗教的迷狂或哲学的理论一样，漫游者的狂喜也包含着向一种极乐生活的升华（“一种平静的快感，没有痛苦，没有情欲”）。犹如从前的古典主义戏剧，万古常新的“自然奇观”[①]引发了净化作用。纯净的空气似乎使激情也得到纯净（“怡人的气候正是以这样一种方式，使激情服务于人的幸福，而在别处则勾起人的痛苦”），在内外和谐的气氛中，观察者享受着一种实实在在的幸福。这种存在不再需要一个超验的家园，因为，它在“另一个自然”中已经发现了自己的“新世界”。[②]

卢梭把对自然的新的审美经验与哲学以及贤哲的空想作了鲜明对比，这一点决不是偶然的；据称，先哲是超脱于自己的感情的，但没有人知道他是怎样做到这一点的。[③]《新爱洛绮思》的第23封信标志着感受史的划时代转折，这一转折预

---

① “成千的令人惊叹的景观之美呈现在一个真实的剧院中。这种景观有着某种魔术性和超自然性，使人的心灵愉悦并进入人的感官。”（卢梭，《新爱洛绮思》，第23封信。）

② 想象一下成千的令人惊讶的景象，那样地变幻多姿，那么壮观和美丽。满眼尽是崭新的东西、奇异的鸟、怪物和不知名的花木。观察一个不同的大自然，发现自己置身于一个新的世界，那乐趣真是无法形容。（第23封信。）

③ “我轻视哲学，因为即使是一种无生命的客体的系列它都不能完成。”这种批评指的是“人们对现实中并不存在的圣贤之辈的灵魂抱有的那种极为愚蠢的看法”。

示了从哲学到美学的功能转变；J·里特在引证康德时对这一点作了阐述："自然科学是通过精确地说明现象而走上正路的，但是它仅在可能获得的经验领域内处理这些现象。此后，审美想象力承担了使整体的自然呈现在脑海中的任务，并把自然作为超感觉的观念的表现。而我们再也无法在'关于世界的概念'中认识超感觉的观念了。……当关于人类的天堂和尘世不再通过科学来认识和表达(在古代它们是通过哲学的概念来认识和表达的)时，诗歌和艺术便承担起审美地表达它们的任务，把它们作为自然风景来加以表达。"[1] 从上述引文中可以看出，卢梭站在这个转折的开端处，他在主观经验和社会经验的联结中发现了自然风景和主体性的交流；作为风景的主体漫游者在他结束散步时发现了一个山村，那里自然状态在一个幸福友好的部落公社内成为社会现实。这一部落的风俗习惯简朴无华，大家在劳动中得到快乐，人人平等。这是一种已经实现的"社会契约"的"原型"，它令人追念。这当然是浪漫的卢梭主义的萌芽。德国唯心主义对它作出的最有影响的反应是席勒1795年写的诗歌《散步》，以及该诗表达出来的深刻见解：构成自由的必要条件"恰恰是人和一个最初是和平的自然环境之间的分裂"。[2]其实，在卢梭那里，浪漫主义并没有产生"社会契约论"的哲学家，而是产生了"孤独的漫步者"和《一个孤独的漫步者的遐想》的作者——孤独的主体性的典范。卢梭留给浪漫主义的遗产在第五次"漫步"中达到了顶点，再没有比谢林的这句话更能体现卢梭的这笔遗产的

---

① 里特(1974年)，第156页及以后诸页。

② 同上书，第160页。

了:“当自然使艺术成为展现自然的灵魂的媒介时,自然和艺术之间便产生出最佳的关系。”[①] 与这种浪漫主义的感受概念密切相关的是风景画中出现的那个主题。C·D·弗里德里希使这个主题闻名遐迩。在这样的绘画中,一个或几个人物背朝着图画的观众,在那里眺望风景(例如《海上升明月》或者《山里的早晨》);对活动着的人来说,英雄主义的景色仅仅是其背景,而如今他已经由自然的观察者所取代;这观察者的视线为他所看到的东西所吸引,这犹如仅仅因为有人在观看才使被看的东西显出意义。

在这种情况下,感受史发展到了这样一个阶段:把自然体验为风景这一独特的现代经验无疑是把由彼特拉克开始的奥古斯丁体系完全颠倒了过来;使观察者得以在风景和他的灵魂的交流中发现真正的自我的,不是否定世界的内向运动,而是捕获世界的外向运动。但是,现代主体性在对身旁的东西的直接享受中,不再把外界的自然理解为富有生命力的风景。在席勒看来,浪漫主义的感受是对失去的质朴的感伤之情;或者,按照歌德的说法,是“平静地感知以历史的形式出现的崇高,换言之,是对孤独、空荡、天各一方的静思”。[②] 浪漫主义的感受宣告了理论和审美观念的解放,卢梭曾为此论辩过,康德则加以系统化并使之完善。但是,如果审美的世界概念取代了沉思的概念,并且艺术承担起被哲学摈弃的宇宙学功能,那么,审美经验自身也就无法再使整个自然以其古典主义的

---

① 《论造型艺术与自然,1807年》,载谢林的《著作》第3册(慕尼黑,1959年),第416页。

② 这种对"所谓的一地区的浪漫的特质"的解释,见歌德:《格言与感想》第868节(在1818和1827年之间)。

丰满显现出来了。但是，审美经验可以借助回忆把自然归还给现代的感觉能力。当人在资产阶级的社会和劳动的分工中被具体化了的时候，浪漫主义的主体性就试图保存美。而这种美就是某种过去的事物：它起源于这样一种态度，“要在遥远的历史中寻找过去的自然的真，并在周围的自然环境中寻找没有出现的整体，寻找失去的人类童年。”[①]随着浪漫主义艺术把异化的外部世界加以内在化，使之变为风景，人们开始发现回忆的审美能力；这一过程的序曲便是《忏悔录》。卢梭在书中把他一生中的偶然事件捏成一个整体。

在卢梭的自传体著作以前，人们几乎还找不到发现回忆的审美能力这个过程的任何历史证据。这个发现引起人们对不自觉地或者无意识地体验了的东西的注意。这些东西避开了明智的理性和公认的道德规范。但是，如果一种解放了的审美经验现在也开始着手对良心进行审查，那么，人们便能够在理性化了的和理想化了的过去的生活中（及其背后）发现这些东西。回忆作为一种审美能力，它不信任历史学家带有偏见的选择和传记作者的理想化的回忆，而是在观察不到的情感生活的积淀中寻找失去的历史真理。于是，它唯有以追溯的方式显现出来。19 世纪“回忆诗”的发现只是经过普鲁斯特的研究才被人们确认为一种历史现象。普鲁斯特通过内瓦

① 更为广泛的引证和论证见耀斯（1970 年）第 49 页。在里特论现代社会中的美学功能的论文中，美的特征作为逝去的事物重现在记忆的诗歌中，或多或少受到短暂的改变，因为里特首先感兴趣的是复活黑格尔的作为与其自身同在的自由的主体性理论。（参见 1974 年，第 33 页：“主体性承担起了这些任务，以在我们的面前保持和保留上帝的知识、美的知识，而在社会中，给予世界以具体化的道德，则变成了某种纯粹主观的东西。那就是它的伟大性及其世界—历史的使命。”）

尔、波德莱尔、拉斯金等先驱者阐述这种诗歌，并通过他的“不自觉的回忆”的理论发展了它，最后在他的《追忆逝水年华》的追忆式作品中实现了那个理论。早在1929年，沃尔特·本亚明就已经在波德莱尔的抒情诗中认识到了诗人借助回忆力图使事物恢复昔日的光彩。因为，在失去了自然属性的都市文明中，经验的能力正在萎缩。本亚明认为，回忆是不自觉的，它具有返老还童的能力；由于这个原由，《恶之华》必须被看作普鲁斯特《追忆逝水年华》的前奏曲。但是，这个论点后来没有得到发展。特别是当本亚明粗暴地试图将辩证唯物主义硬套在《恶之华》上时，这个论点便更站不住脚了。[①] 回忆的审美功效以及它对于建立现代诗学的意义，是我过去对普鲁斯特和波德莱尔研究的主题，在此我将作一总结。[②]

关于波德莱尔在感受史中的地位问题，我在对他的《天鹅》的评价中指出，《恶之华》所描写的不仅仅是在迅速发展的工业化时期中变化了的社会经验，即“与自身发生异化的人的生产能力”[③]，波德莱尔的天鹅诗还代表了一种新的感受形式，这种新的感受形式最初是从抒情诗中发展起来的，是在日益技术化的社会中感受发生危机的产物。现代抒情诗的感受在《恶之

---

① 《关于普鲁斯特》，载本亚明(1955年)，第2卷，第132—147页；《论波德莱尔的一些主题》，载《启示》，第155页及以后诸页。同时提请注意我对来自“过渡作品”的遗作所进行的广泛评论(1970年，第57—66页)，R·托德曼对该遗作负责，他以《夏尔·波德莱尔，高级资本主义时代的抒情诗人》(法兰克福，1966年)为题发表了该作。

② 见耀斯(1955年)和(1955a)，以及在此卷中的论文D。

③ 本亚明后来的一篇论文，摘自给马克斯·霍克海默的信，信的日期是1938年4月16日，在这里解释了关于“过渡作品”的计划。参见本亚明：《书信》第2卷(法兰克福，1966年)，第752页。

华》中开反浪漫主义之先河。这里，波德莱尔从审美角度对自然作了重新评价。同时对柏拉图美学也不再予以肯定了。而浪漫主义诗中的象征概念则仍然包含着对柏拉图美学的肯定。在"安德鲁玛克，我想念你"这首诗中，没有任何关于人和自然之间那种事先就有的和谐迹象，或者说，没有半点迹象表明在可感知的表象和超感觉的意义之间隐秘地存在着某种类似。诗人期望着在城市(一半已经为奥斯曼改建时摧毁)的混乱现实背后，会出现一种为人们所熟悉的高雅而美丽的现实，给这异化了的"令人厌倦的风景"带来意义。但是这种希望最后破灭了。正如我在分析泰奥菲尔·德·维奥具有相似主题的天鹅诗时指出的，在波德莱尔的诗歌中已经消失了的那种柏拉图传统，的确构成了旧的"描述诗"传统的抒情感受。在那首诗中，诗人运用巴罗克风格技巧，不断地用隐喻或神话来改变视野，目的在于使尚蒂伊地方某个具体的风景、公园和池塘令人觉得陌生。但是，这还不是此诗的目的。毋宁说，这种看上去"很现代的"非物质化手法仅仅服务于这样的意图：把尚蒂伊公园的独特性质和受迫害的诗人的特殊境遇重新变成一种想象的空间，那里充满神话气息和田园风味的风景，这样，诗人通过雕琢的风格的异化把读者的知觉引向一种更高级的精神现实。在波德莱尔的诗歌中，"洋溢着美的从前的天空"(马拉美)这种柏拉图式的视野是通过否定才体现出来的：从它的"空洞的理想"来看，它的目的在于诱导一种性质相反的感受。但是，为了表现出忧郁和理想之间不和谐，描写大都市的具体混乱和神秘的天鹅的被逐出世界并不是波德莱尔的最终目标。古老巴黎的为人们所熟悉的自然虽然毁灭了，但是他的诗产生了一个关于美的新世界，它既非产生于与"天然的自然"的对应性，也非

产生于一种更美的、柏拉图式的透明的理想。这里同样地，在诗歌本身和读者的眼前，那个在寓言中已经异化和僵硬的客观世界再度发生了变形。但这一次仅仅变成了回忆。从这种回忆中，产生出关于新的和美的反意象（“一个新的世界，产生出新的感觉”），它是在一系列庄严的联想中出现的。回忆的和谐化和理想化的力量是一种新近发现的审美能力。这种审美能力可以通过现实的存在与史前史的巧合、现代性与古代性的巧合、历史的现在与神话的过去的巧合，来取代已经过时的灵魂与永恒的自然之间的对应性。

当本亚明注意到，在波德莱尔的作品中那种同时发生的对应性已不复存在时，他非常准确地给诗学的转变下了这样的定义：“这种对应性是回忆的素材，它不是历史的素材，而是史前史的素材。使节庆日具有意义的是人们借此又可以与过去的生活相会。”[①] 但是，这与本亚明在其他地方发表的观点相去甚远。他的观点是，波德莱尔美学中“最根本的悖论”在于“自然对应的理论和对自然的否定之间的矛盾”。[②] 作为现代感受形式的回忆表明：它与以人为中心的自然观发生了决裂。而这种自然观曾经构成浪漫主义的风景体验的基础，浪漫主义把风景看成是内心世界和远离文明的自然之间的和谐。偶尔，波德莱尔把对“天然的自然”的否定变成一种对一切生长着的、绿色的生命的仇视。但是即使在论战中，波德莱尔也暴露出他因再也无法复得对世界的自然的理解而满心忧郁。同时也证实了他对于美的现代概念的发现，即那种从不

---

① 本亚明：《启示》，第 182 页。

② 在“过渡作品”的计划中，参见本亚明：《书信集》，第 2 卷，第 752 页。

复归的瞬间美。随着这种美的流逝，便遗留下它自身的古韵。波德莱尔用这种方式创造了描写人造大都市风景的新型诗歌。在这种诗歌里，由人创造的自然取得了胜利，它成了人类自己的生产力的明证。然后，它又再一次解体了。在《巴黎景色》和散文诗《巴黎的忧郁》中，就像"瞬间美"的撼人经验与"回忆素材的对应性"之间形成的鲜明对照一样，无聊的和极乐的新景观之间也常常形成强烈的对照[①]。在波德莱尔那里，回忆作为一种感受能力还不足以调和这样的对立。它仅仅作为一种诗的力量出现，以抗御对于自然的光辉的毁损。但是，尚无法显示出它的整体功效。直到普鲁斯特出现，这种情况才得到改变。普鲁斯特使用更为适宜的史诗形式，以他的关于失去的时间和复得的世界的寓言在诗歌中恢复了宇宙论的广阔视野。

当然，从波德莱尔到普鲁斯特的这一步仅仅代表了审美经验的一条道路。现代诗歌试图沿着这条道路去应付日益工业化和技术化时代的感知危机。另一条道路是在 19 世纪下半叶感受逐渐具有语言批评的功能后出现的。在现代绘画中，在关于新视觉的理论和纲领中，也可以找到与此相对应的现象。这种新视觉是一种由艺术更新了的视觉。与 18 世纪美学初创时的情形相类似，通过感官进行认识的问题再次提了出来，并得到进一步发展；而这一次是作为对实证主义的意识形态和其粗俗的审美关联物即自然主义和工业化艺术的抗议。那些东西是在第一次世界博览会上首先出现的。构成这一阶段审美经验特点的那些划时代的声明尚未在艺术和美学

① 关于这一点，参见赫斯：(1953 年)，第 4 和第 6 章。

的历史中得到全面的描述。[①] 以下现象便属这种情况：在文学中，福楼拜从表现美学转向感知美学，这种美学产生于他对风格的重新定义，即风格是观察的绝对模式；在绘画中，则出现了"世界的非概念化"，并根据法国的印象派理论，把眼睛变成了一个非反省的看的器官；[②] 还有菲德勒把艺术视为纯粹视觉的理论，他在80年代对其作了详尽的阐述，阿道夫·希尔德布兰德、阿洛伊斯·里格尔、海因里希·沃尔夫林和理查德·哈曼等人也探讨了这一理论，使之一直成为——并继续成为——当代美学讨论的议题。[③] 几乎和菲德勒同时出现的是瓦莱里的第一篇论达芬奇的文章，它以通过艺术而更新了的视觉一说，来驳斥哲学家们的概念性假设以及关于日常感知的期待论。最后是什克洛夫斯基和俄国形式学派提出的审美理论。根据这种理论，"知觉的自动性"是靠"陌生化"的方法，即"强迫我们注意"的方式获得的。什克洛夫斯基是在分析托尔斯泰[④] 的作品时提出这一理论的。这种理论作为一种异化，通过布莱希特，对戏剧理论产生了无法估量的影响。

对瓦莱里来说，纯粹观察的原则（看到更多的你所不知的东西）主要是与自然的概念相对立。由于诗人和哲学家把我们引入了歧途，我们是以残忍、仁慈、简朴等以人为中心的概念观

---

① 关于这件事，请读者参见我在《诗学和解释学》第4卷，第289页及以后诸页上的短文；并参见R·拉赫曼：《维克多·什克洛夫斯基的"反省"与"新发现"》，载《诗学》第3期（1970年），第226—249页。

② 根据M·伊姆达尔：《寓言在新法国绘画中的作用——抽象与直观》，载《诗学和解释学》第2卷，第195页。

③ 关于这点，参见M·伊姆达尔：《马雷、菲德勒、希尔德布兰德、里格尔、塞尚》，载《文学与社会》（波恩，第142—195页）。

④ 根据J·施特里特：《诗学和解释学》第2卷，第263—288页。

看自然的。我们似乎无法接受它那远古的特征："一种绿色、混沌、持续喷发的景色；一种伟大而原始的天工，它和一切人造物水火不相容；一种某一天会把我们覆盖的单调不变的量……"瓦莱里的批评继承了从前由波德莱尔坚持的对自然进行审美重新评价的激进观点。这种观点发展到顶点就提出这样的要求，即要通过观察周围的自然而获得认知的话，只有去观察"任何一个实际存在的角落"。这就不允许人们存有自然适合于人的目的这种幻觉。这个随意择定的角落也出现在左拉关于"通过气质看到的自然角落"的著名公式中。所不同的只是，在这里，自然主义的纲领再次淡化了"随意性"这个概念所引起的论争，这一论争是针对浪漫主义以人为中心的自然观的。对主题抱着无所谓态度的反自然主义实践，与该理论所要求的这种随意性是一致的。类似的情形能够很容易地在马拉美之后的抒情诗歌中以及在同一时期的绘画中找到。

在 20 世纪的小说中，审美经验的两种模式——感受的语言批评功能和宇宙论功能——在贝克特和普鲁斯特的对照鲜明的观点中发展到了顶点。在贝克特 1931 年写的论普鲁斯特的文章以及他后来写的影射普鲁斯特境况的小说《马龙之死》(1951 年)中，他宣告了"主体的死亡"，猛烈地抨击了利用回忆寻找自我本质的做法，并且介绍一种没有审美距离的写作形式，以便否定所有的感受。[①] 因为这些感受是一种文学假设。这就确定了一个转折点，从那以后，几乎没有人继续依

---

① 关于这点，参见 W·伊瑟尔：《主体性还原》，载《诗学和解释学》第 3 卷，第 435—491 页；M·斯马达：《作为元语言的贝克特散文》(慕尼黑，1970 年)，特别是第 27 页、第 67 页及以后诸页；伊瑟尔(1972 年)，第 319—413 页：《蒙骗的结束？贝克特的杜撰》。

循普鲁斯特的风格了。贝克特怀疑作家有能力用目的论的叙述形式把握社会的和个人的生活，而不致于被“表现的谎言”所欺骗，或者被暗地里操纵语言的行为所蒙蔽。[1] 贝克特的这种怀疑发展到顶点或为一种时髦，给“新小说”尤其是“太凯尔”的散文打上了深深的烙印。这些作家坚决反对巴尔扎克传统中对个人的现实主义描写，反对“这种客观化的圆满的观点，因为它的主要参数是人物、环境的故事”。[2] 通过取消那些传递意义的叙述功能，他们还坚持了福楼拜的知觉美学的批评功能。结果是，对于读者来说，感知到的世界和感知主体之间的裂缝就无法修补了。福楼拜把故事分解为先决的、创造意义的统觉单位。他的这种分解程序已将知觉导向了对陌生的现实的认知。由于这种知觉不再以叙述者为中心，所以它就变得难以驾驭。通过内心独白的透视，读者终于看到陈词滥调统治着经验。事件的现象化使读者认识到，这种历史循序渐进的目的论不过是表面现象而已。这样，他对世界的明确无误的因果关系所抱有的自信便一扫而光了。

福楼拜用事物鲜明的中立性来反对他笔下的那些普通人物的先入为主的知觉(这已成为那些人物的第二自然)。而在罗布－格里耶的小说中，中立性则作为一种结构因素而重新出现。被福楼拜经常提升到“客体诗”高度的东西(它以异化的和中性的美的面貌出现，面对着人的无法实现的目标和欲望)具体体现在罗布－格里耶的《嫉妒》中对种植园的祈祷式的描写上。它成为一种极端的形式，用近似数学的眼光来看待客体，

---

① 韦勒斯霍夫(1976 年)，第 45—61 页。

② 同上书，第 53 页。

把一种完全不合惯例的缺乏快感的知觉强加给读者，令人不胜厌倦。汉斯·科佩指出，陌生化的技巧这样就有可能再一次失去它的批评功能，而一种“唯物论的科学主义”最后能够把无目的的工具性作为拯救自己的唯一手段。[①]这里，我们看到在现代感受史上读者的创作作用的过度伸延，它显得咄咄逼人，鼓励读者去进行独立的想象和反思。菲利普·索莱尔所实践的先锋派的现代“写作”（它把“写作的写作”加以绝对化，利用剩余的叙述成分来证实这些成分都是由人想出来的，并不具有约束力，它还使有关叙述功能和结构问题的永久性的反思成为唯一的“故事寓言”；因而它期望从受奚落的读者那儿得到的仅仅是一种理论的和语言学的兴趣，这种兴趣表现为一种无指称的语言游戏）不仅抵消了自身的仍有可能达到的“意识形态批判”或者“改变意识”的效果。而且由于没意识到这一点，它还在放弃它所否定的审美快感的同时，放弃了感受的认知和交流的功效。所以，它无法真正地逃脱D·韦勒斯霍夫提出的严厉批评：“对意识过程的这种敏感的注意是否仍然是一种地域的扩展？或者说，它仅仅把握了无实质性内容的雕虫小技，虽然不时地露一手，但由于没有结构，也仅仅是表达了生活的瞬间片断，永远不再产生能够打动人的、引起人联想的经验或者见解。”[②]

《追忆逝水年华》出版于1913年和1927年之间，从那个时

---

① 科佩：《文学的非中立性：处于神话和科学之间的新文学的悖论》（慕尼黑，1977年），特别是第188—189页：“把对‘世界’的明晰语言表达审美还原成为不过是生存关注的度量和数目的几何化和算术化的知觉表达，是通过意识的‘物质化’、通过人们也许会称为西方的亦即真正经验的‘涅槃’实践来完成的。”

② 韦勒斯霍夫（1976年），第54页。

候以来，我们生活的这个世界达到了高度的整齐划一决非普鲁斯特所能预见。然而，在我看来，他的感受理论以及他小说中体现出来的关于回忆的诗学对于当代美学仍然具有范例的意义；就文学来说，钟摆又摆回到叙述、自传和实录这方面来了。任何人经历了禁欲美学和反思性极强的否定艺术之后，现在又希望抛弃这一切，当然不可能简单地恢复那个已经宣告死亡的叙述者的原状，或者重新恢复对语言抱有的天真的信任以及现实主义的"模仿现实"。早在1954年，为了反对这种怀旧的倾向，阿道诺就正确地指出，当代小说为了忠实于它固有的现实主义遗产，必须反对描写的谎言，必须严肃地对待普遍的异化和自我异化，必须消除审美距离以破除表面上的联系，必须大力反对"异化了的世界的第二次异化"这类说法，以恢复世界的本来面貌。[1] 上述要求的最后一项是阿道诺在论普鲁斯特的论文中提出的：这些要求使当代小说承担起一项自相矛盾的任务，即在不使用叙述性模仿的传统手法的情况下完成感受的表现功能。

当我们通过一个由已知的意义和无意识的价值组成的网络来不变地观察这一熟悉的世界时，我们并没有真正地看到事物，而只是作出辨认，因为有缺陷的日常知觉的"视力"阻碍了所有逼真的映照。审美知觉将再次使"石头变得有石头感"，[2]

---

① 阿道诺：《短篇小说作者在长篇小说时代的地位》，载《文学特征》第1卷（法兰克福，1958年），第61—72页；以及《普鲁斯特短评》（1958年），载《文学特征》第2卷（法兰克福，1961年），第97页。

② 引自维克多·什克洛夫斯基：《作为技术的艺术》，载《俄国形式主义批评：论文四篇》，李·T·莱蒙和马里恩·J·赖斯译（林肯，内布拉斯加州，内布拉斯加州大学出版社，1965年），第12页。

它将在异化了的现实中重新构造起对于世界的感性知觉。这种审美知觉的获得不是在否定业已熟悉的东西这场斗争以后，而只能是在这场斗争的过程之中。感受的形式主义理论揭示了模仿和回忆的现实主义的循环(这是唯物主义美学的未予公开承认的柏拉图遗产)。但它也失之偏颇，如强调异化技巧的创造性成就，把这看作最高的审美价值。审美知觉能够使我们摆脱异化了的语言和世界经验所造成的自动主义。但是，这种审美知觉并不就完全相当于一种创新，它通过这种创新而以一种新的世界观来反对旧有的、令人熟悉的世界。"新发现"的美学提出这样的要求：客体应该被描述成"好像第一次被人们看到，它好像是第一次发生的事件"。[①]这个要求也包括去发现或者确证并不一定是新的、但却隐藏在或者被抑制在过去的经验中的东西。

普鲁斯特关于回忆的审美能力的理论具有如下的典范意义：通过反对所有叙述的现实主义，他对于日常生活经验世界中已经见过的事物的批评导致了某种认识在审美上的复原；这种认识与所有的模仿传统背道而驰，它运用回忆的认识功能来反对柏拉图式的美学。他的出发点是，普通的知觉会失去自己的对象。这种信念为《追忆逝水年华》的叙述者所进一步发展，以致变成了一种极端的疑虑：现实究竟能否为人们所认识："是不是创造的信仰在我心中已不复存在，或者说那种现实只存在于记忆中？当今人们第一次拿给我看的那些花从来就不像是真正的花。"[②]人们经常指责普鲁斯特是认识论上的不可知论者。而在我们看来，这是他试图以一种新的再认识的审美经验来克服日常生活中认识的不足。我们直接感知到的东西并不一定为我们所认识。不过，被目的和习惯所遮蔽并由"冷漠的

错误"[3]所造成的现实，一旦经过回忆的过滤，就能通过艺术的媒介把自己展现给意识。普鲁斯特的方法是把纯观察的批评功能给予了回忆。这里提出了更为严格的条件：发现真理的能力是与不自觉地经验到的东西紧密相关的，亦即与变幻莫测的观察智力以及依附于它的记忆之外的东西紧密相关。[4]这样，在回忆中，审美经验就发现了那种探究可感知世界的深层奥秘的能力，并且使艺术感受有机会通过回忆的时间过程揭示出"现象如何变成事物"的。[5]

但是，对于普鲁斯特来说，回忆不仅仅是审美认识的精确工具。它还是真正的、仅有的美的源泉。初看起来，这不过是一种未公开承认的柏拉图主义，这正是E·R·库丘斯的观点。他的开创性论文的最精采之处是对于伯戈特之死这一著名事件的解释；在这篇文章中，他赞扬了对形而上学和柏拉图精神的突破，把这看作是解决一切和谐现象的手段和艺术的德性。[6]

---

① 引自维克多·什克洛夫斯基：《作为技术的艺术》，载《俄国形式主义批评：论文四篇》第13页。这句话实际上是："托尔斯泰……描述一个对象，就好像他是第一次见到它，描述一个事件，就好像它是第一次发生似的。"

② 原文为"Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, Les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs."文中所引系据G·K·斯科特·蒙克利耶夫的《天鹅之路》(纽约，1970年)英译本。

③ M·瓦尔泽：《阅读马塞尔·普鲁斯特》，载《阅读与经验》(法兰克福，1965年)，第139页。

④ 同上书，第136页及以后诸页。

⑤ "为了实现"：正是以这一公式，K·巴特描述了塞尚艺术的本质，从而清楚地显示出塞尚时代的绘画中失去的光环得到恢复的类似情况(《塞尚的艺术》，[慕尼黑，1956年]，特别是第148页及以后诸页)。

⑥ 库丘斯：《马塞尔·普鲁斯特》(1925年)，苏尔康帕藏书第28卷(法兰克福，无日期)，第128页及以后诸页。

但是，在他的小说中，普鲁斯特并没有返回到派生于拉斯金的那种柏拉图主义。他对拉斯金的研究已证明他抛弃了这种柏拉图主义。[①] 在《追忆逝水年华》中，回忆是指一种经验的内涵，它需要已经见过的事物，也就是说，需要在最初的、但已丧失的知觉和后来的再认识之间经历过一段时间距离。因此，重新唤回的时间似乎仅仅指出了一个先验的家园和一种永恒的存在。但在事实上，它指出了另外一个尘世：叙述者过去的世界通过回忆而变得可以感知，并且通过艺术而可以与他人交流。普鲁斯特艺术的光辉是不朽的，它在回忆的过程中创造出来，并且填补了柏拉图永恒之美的空缺。

本亚明在普鲁斯特和波德莱尔的观点的类似中，看到了光环和回忆之间的联系。他赞赏普鲁斯特的小说是英雄业绩之作。在小说中，不自觉的记忆把失去的光环归还给事物本身的做法是付出很大代价的。这代价便是让经验听任机会的摆布。后来，“最终目的的完美实现”，即“复得的时间”的统一形式，对他来说似乎成了大问题。[②] 这是否意味着《追忆逝水年华》的审美解释不过是一种没有希望的私人行为，其目的只在于拯救主观性呢？说到底它是故事——有关某种神圣使命的故事，它的本质只有在回溯中才显现出来。所以，它缺乏否定性。这是否意味着《追忆逝水年华》不再是我们所说的文学了呢？阿道诺用这样一个悖论来界定这种情况：“讲故事已经是不可能了，然而小说的形式却依然要求讲故事”（1954 年）[③]。

---

① 关于这点，参见耀斯（1955a），第 272—291 页。
② 本亚明（1955 年），第 1 卷，第 428 页及以后诸页。
③ 阿道诺：《文学的特征》，第 1 卷，第 61 页。

其实，普鲁斯特一直到小说结束时都声称，他小说中所写的绝非纯属虚构。尽管他在作品中没有对任何事物作过描写，也从来没有写过一句仿照现实主义的那种陈词滥调："侯爵夫人5点钟出门去了。"但是，同样也是阿道诺看出了普鲁斯特的经验是如何满足了他对当代小说提出的自相矛盾的要求。对于这个新的要求，《追忆逝水年华》具有典范意义，这并不仅仅因为普鲁斯特把评论和行动糅合在一起，从而缩短了审美距离。[1] 而且，在"寻找失去了的时间"这个结构性的形象中，他的小说还包含着对于叙述悖论的一种真正的解决办法。他的写作方法以一种特殊的否定形式避开了"描述的谎言"。这是因为人们无法根据某种直接的或客观的给定形式来描写或叙述客观世界或实际的生活故事。与自然主义的具体环境或回忆中具体的过去不同，先前就已存在的事物和事件只有通过明确的媒介形式才能步入小说的世界，就如同记忆中的世界只有在经过特殊塑造的回忆的时间过程中才能进入小说的世界一样。评论性的反思也是如此，它只有在对回忆者追寻自我本质的行为进行不尽完美的概括中才能进入小说的世界。这样，我们便得出了写作方式的悖论。正如本亚明精辟地指出的，人的所有的行动和自我本质仅仅构成了"连续不断的记忆的逆转"，读者一定会从"壁毯反面的花纹"[2] 中推测出它们来。

如果说，普鲁斯特是以一种隐秘的结构性的形象（它只有在结尾时才显现，它使人们得以寻找失去的时间，以建立起复得的时间的不朽大厦[那座大教堂的形象！]）来补偿那种否定

---

① 阿道诺：《文学的特征》，第1卷，第69页。

② 本亚明：《启示》，第203页。

性，那么，他关于回忆诗学所提供的完美答案当然不是按照这样一种编造的结论推测出来的。这结论便是：自我本质已经找到，审美距离因此而恢复原样。因为，《追忆逝水年华》的主体及其读者意识到，记忆中的自我徒然地试图“从明天开始写作”；那偶尔踏上但永远无法辨明的道路实际上就是他写作的经历（不过他自己以前并不知道）。因而，追寻本身就是艺术作品，只是需要“现在”将它写出来罢了。这个“现在”即记忆的自我和写作的主体的预料中的同一，在书末并未出现，这并非仅是一种艺术设计。因为，这样在“盖尔芒家的上午”中，回溯的洞察力就只是间接地把他所追溯的过去的自我重新归还给那迷失在偶然事件之中的主体。在不自觉的回忆中，并不是像闪电一般发出光芒的过去的自我与现在的自我认同（因为，这种认同是否定性的机遇所赐予的）。这部作品最终的结构性的形象正是那种为作家而设立并且唯有他才能获得的认同：从审美经验中获得的洞察力。这种来自因起始久远而失去时间的审美经验的洞察力，不仅能在艺术作品中保存下来，而且能在一种美（这种美只能来自回忆，因而决不会落入天堂，除非天堂失落了）中使之可以为人们觉察到。这就是普鲁斯特对艺术即福音这一评论的思考。[①]

在另一方面，对于一位审美距离在他的首次阅读中仍然悬置的读者来说，他能透过逝去时间的偶然表象从追溯性的故事中感知独特、完整的过去和从中不知不觉地出现的复得的世界。确实，这个世界如若要拯救过去，那就必须否定未来幸福的视野。但是，在普鲁斯特缩小了这个世界的宇宙论功能的同时，他还为他的“回忆诗”的交流功效奠定了基础，就是说，“借另一个人的眼睛看这世界”，[②]并且让我们认识到，这

个世界——表面上对所有的人都是一个模样——在另一个人的眼睛里会显得很不一样。这种通过回忆显示出来的他性只有审美经验才能予以揭露，也只有艺术才能使它成为可交流的。

综上所述，我们的分析表明，从19世纪中叶以来，在恢复艺术的认识功能的努力中，生产的和接受的审美经验都作出了自己贡献。这便与加达默尔关于"审美意识的抽象作用"③的批评形成了对立的一面。加达默尔的批评可能适合于自魏玛的新人道主义之后出现于德国的"审美教育"的历史形式，但是，它并没有考虑到上述那个相反的过程。在那个过程中，处于感受层次的审美经验承担了一个与社会存在不断加剧的异化现象相对立的任务。在艺术的历史中，审美经验从来没有接受过这种任务：运用审美知觉的语言批评功能和创造功能去抵御文化工业中萎缩了的经验和卑贱的语言。鉴于社会

---

① "是的，如果由于遗忘的作用，回溯记忆并不能建立起什么联系，不能形成记忆本身与现在瞬间之间的连结，如果它仍保留在它自己的位置和日期的范围内，如果它保持它的距离，保持它在峡谷的空旷之中或山巅的孤独里，那么正是由于这一理由，它才使我们突然呼吸到一股新鲜空气。它是一股新鲜空气，恰恰因为是我们在过去呼吸过的空气。这种纯净的空气诗人们曾徒劳地试图置之于天堂中，只因以前我们曾经呼吸过，它才能激起一种无比深刻的更新感，因为真正的天堂是我们已经丧失的天堂。"译文引自马塞尔·普鲁斯特《重新捉住的过去》，安德里斯·梅耶尔译（纽约，1970年），第132页。关于记忆、作为插入气氛的（"记忆的诗歌最初就是从这里产生的"）时间的经验与审美距离（普鲁斯特的"小说的小说"典型地描述了这种距离的消除）之间的关联在这里尚不能加以说明。参见耀斯（1955 b），特别是第5章。

② "唯一真正的发现的航行，唯一永不枯竭的青春之泉，不在于寻奇探胜，而在于具有别样的眼睛，在于通过他人的眼睛、通过成百双他人的眼睛来注视这个宇宙，注视他们每一个人所注视的这成百个宇宙，他们中的每一个是……"摘自《迷惑》，G·K·斯科特·蒙克里夫译（纽约，1971年），第179页。

③ 加达默尔（1975年），第76页。

角色和科学视角的多元性，这种知觉还被用来保存其他人对世界的经验，从而捍卫了一种共同的视域。自宇宙论消失之后，艺术最适合于支撑这种共同视域。

1.7 净化：审美经验的交流功能（感动与调和）

我试图揭示的审美经验功能的诸形式的第三个、也是最后一个步骤，不言而喻，便是审美经验的交流功能。而这一功能在过去曾遭到本体论的艺术理论和否定性美学的曲解。如果说，考虑到审美实践是较为含蓄的理论问题，我们可以使用创作和感受这两个概念作为引导来阐明生产和接受功能的历史，并且通过审美快感追溯它们的起源的话，那么，我们也可以通过净化的概念来把握审美经验的交流功能。不过，我们必须同时把握下述三个现象：亚里士多德对于净化的快感的理解；奥古斯丁对于沉湎于“好奇心”的享受的批评；高尔吉亚首次解释的那种现象，即情感所具有的那种使演讲更具说服力的力量。在本章第 3 节中，我从这三个来源引申出审美经验的交流功能，并把净化界定为对由演说或者诗歌激起的情感的享受；这种享受在听众或者观众身上造成信仰的变化和思想的解放。这个定义假定了通过享受他人的经验，可以产生辩证的相互作用或者自我享受。这个定义还使接受者成为构建想象之物的积极参与者。而按照传统的理论，审美距离被理解成一种单向的、与某处的对象之间的关系完全是沉思的、无利害的。这么一来，接受者的那种作用就完全被剥夺了。但是，我对于净化定义也包含着这样一种可能性：审美快

感特有的那种悬浮状态有可能偏向某一方面，要么变成对对象的亲密无间的享受，要么变成感伤的自我享受。于是，净化的经验就有可能被人利用，用来为意识形态的目的服务；或者成为一种有预谋的消费，从而丧失它的真正的交流功能。

鉴于我在本章第3节里作出的这个结论，我想足以修正我早先关于净化、认同和交流之间的联结的观点，并足以回答在“第四次诗学和解释学”讨论会上对我的观点提出的批评。我的观点中不能令人满意之处主要在于，我企图把人们对描写对象产生的审美认同（它蕴含在一切净化作用中）看作原始的即在反思之前出现的审美经验的基本特征。D·亨里希的论点使我确信，审美态度——不论如在古典艺术中表现为多形态的，还是表现为它在现代使用中的清晰明确——无法依照人们的认同要求来加以界定。因为缺乏审美中介作用的角色范例也能劝导人们去那样做。确实，从根本上说，审美态度是朝着人们的认同要求开放的，因为在审美态度的知觉结构和人类生活行为的类型和模式的表现之间，存在着一种客观的联系。[①] 正如人们能够把审美态度更贴切地描述为“复杂的、明确的知觉”一样，“朝着完善的人性发展的每一个进步都应该被看作是朝着一个特殊的、明确而又复杂的动机结构的进步”。[②] D·亨里希认为，这种亲密的关系解释了为什么艺术通过审美态度这一媒介，特别易于接受各种认同的要求，尽管造成这一倾向的还有其他一些原因。这些其他因素解释了

---

① 《诗学和解释学》第4卷，第545页。

② 同上。

审美态度在传递认同要求时所作的贡献；一旦人们把亨里希“复杂的、明确的知觉”这个定义从审美知觉的对象扩展到感知主体，并按照我的提议把审美享受理解为在享受他者时的自我享受，这些其他因素便明晰可辨了。在这种情况下，审美态度向认同要求的这种特殊的开放不仅可以在知觉的简明性与人的差异性之间的亲密关系中得到解释，而且也可以通过净化的快感这种在观众和主人公的认同中释放出来的东西加以解释。

审美态度比某种由宗教、传统、教育所树立起来的模式或者某种由抽象的道德说教所肯定的生活方式更能使个人牢固地采取一个模式。因为，在前一种情况下、在对他人经验的享受中得到的自我享受起着如一种令人刺激的奖励所起的作用。某些文学类型，例如从主人公想象的命运中得到“快感”并使心灵获得解放的悲剧，其劝善效果使人类的行为和磨难中可引以为鉴的事件具有振聋发聩的作用。对一个文学上的楷模作出审美反应的更大动力来自更为复杂的净化的快感。这并不意味着审美认同和消极地接受某种理想化的行为方式是一回事。审美认同是在获得审美自由的观察者和他的非现实的客体之间的来回运动中发生的；在这一运动中，处于审美享受中的主体可以采取各种各样的态度，例如惊讶、羡慕、震惊、怜悯、同情、同情的笑声或眼泪、疏远与反省。他可以把某个典范楔入他个人的世界，或者只是为好奇心所诱惑，或者开始作不由自主的模仿。审美经验的历史展现出这些基本的审美认同态度迄今尚未穷尽；这些将在本书第二章中通过主人公的互动模式加以考察。这里，我们感兴趣的是一个更为重要的问题，这就是劝善的效果和交流功能之间的关系在历史

上的表现问题。因为这个问题运用表现为各种净化形式的审美态度来传达认同的意图。古典主义肯定了审美的净化作用,把它看作娱乐和教育的理想的统一或者两者的必然连续。这种看法早在现代艺术萌发之际就已经受到质疑、而现代艺术的特征则可以概括为偏袒和反省,换句话说,"净化"这个概念的历史似乎表现为这样一种无止境的尝试:破坏审美认同的直接证据,把否定的力量强加给接受者,以便使他的审美的和道德的反思获得自由,而不致完全为想象之物所迷惑。

如果要对审美经验的交流功能进行历史性的全面考察(现在无法这样做),就必须追溯审美经验的解放过程。从把净化从参与宗教礼拜仪式中分离出来开始,进而分析产生各种标准的认同活动的诸发展阶段和形式,最后考察当代艺术经验的反思是如何否定交流性认同的。伴随着这个解放过程的理论思考在受亚里士多德影响的接受史中表现得最为明显。但是,当审美理论更多地关注艺术作品的品格而不是关注它对于欣赏者的效果时(例如在文艺复兴时期的柏拉图主义和德国唯心主义的美学中),或者当艺术是自主的那种观点和它的对手(正统的唯物主义)不得不以心理主义或者以仅仅是鉴赏社会学为理由来否定关于接受模式、主体经验的具体化和艺术作品的社会意义等问题的时候,这种理论思考又是十分模糊的。但是,即使是在阿道诺的《美学理论》中,也像大家可能都会想到的那样,作者在这方面的观点是十分极端的,"在观看者和对象之间制造距离的"审美经验与市侩作风等量齐观,被看作是急于要在所描绘的人物身上寻求认同;亚里士多德的净化论传统也遭到断然谴责,因为它孕育了一条"最后被工业文化接受并加实施"的原则(第 354 页和第 514 页)。

这里指的是净化论之后的审美升华的原则。它作为"快乐的代用品"只能为维护统治者的利益服务。任何追求认同、因而必然迷恋于实际目的、迷恋于自我价值和快感原则的审美行为也是如此。

阿道诺忽视了这样一个方面：亚里士多德关于悲剧对观众所产生的效果的论述已经把审美经验的那种特殊功能作为前提。而阿道诺则把这一功能看作现代的自主的艺术所独有，认为那种审美经验能够冲破"顽固的自我价值的束缚"，从而变成"自觉意识的样板，在这种意识中，自我不再从自身的利益中寻找幸福，最终也不从自身的再生产中寻找幸福"（同上，第515页）。古典的感情升华的审美概念已包含了观众方面的距离感，可以把这种现象描述为一种双重的亦即外部和内心的解放。一方面，与悲剧主角在情感上的认同，导致了观众从他的切身忧患和他自己的感情纠葛中解脱出来。当观众否定了自己日常生活中的具体利益，并对悲剧情节采取审美态度时，观众和主人公的认同条件——怜悯和恐惧就在起作用了。但是，如果观众把自己置于主人公的位置，那么，他的更为纯洁的感情，即由悲剧唤起的感情也就"被净化掉了"。通过悲剧情感，将导致一种"令人向往的泰然自若"。[1]由于审美经验是以这种方式获得解放的，它的对象的想象性质便具有不可忽视的作用。

正如柏拉图关于模仿的概念已经要求有一种想象行为以

---

① 科默莱尔（1970年），第201页："据认为，人有一种基本的怜悯和害怕的心理，它独立于特殊的倾向和爱好，它会损害所要求的镇定自若，而镇定自若是从事高级事务的一个条件。"

产生模仿的模仿，同样地，亚里士多德的净化概念也以虚构一个或为真实或为可能的客体为先决条件，通过这种虚构，才会出现所期望的“纯化”。正是审美经验与想象之物的这种关系才导致心灵的解放，正如斯塔罗宾斯基最近在分析S·H·布彻时指出的：“因为，一方面，想象之物保持着现实所具有的力量，能够唤起我们的激情，在我们内心引起震荡。但另一方面，其结果又不表现为任何真实之物。因此，它所激发出来的感情完全能够作自身消耗（就像“纯耗损”一样），这就解释了纯化的效果、净化的效果。”[①] 如果说按照柏拉图的理论，艺术是堕落的，因为作为“影像的模仿”，艺术只能引发感觉现象的幻觉、只是模仿的模仿，那么，这种本体论上的缺陷似乎从反面突出了亚里士多德净化论中审美经验的优点，即创造出审美经验特有的“无利害性的兴趣”。正是悲剧的想象性对象、悲剧的远离实际生活目的的情节，才使观众得到自由，从而在与主人公的认同中，他的感情比在日常生活中更能无拘无束地激发出来，并能更完全地消耗自身。因此作为实际生活行为的对立面的净化和观众与悲剧主人公的认同，或者和听众对讲演者揭示的行为模式的认同，这两者之间并不存在任何矛盾。还不如说，净化包含着认同的要求和行为的模式，它是一个交流的框架。其中，被情感所激起而获得解放的想象力就在这里开展活动。作为为可能发生的活动提供场所的

---

① 斯塔罗宾斯基（1970年），第179页；与此相类似，已见于S·H·布彻的《亚里士多德的诗歌和美术理论》（1970年）：“真正的感情，生命的积极要求，总是包括着某种不安的因素。当一种形式与一种在经验世界中的陌生事物结合时，就造成一种魔术般的效果。日常现实的压力被去除掉了，审美的感情就作为一种独立的现实被释放了出来”（第127页）。

交流框架，观众和听众（他们通过另一个人的命运或者不同寻常的典范而获得享受）的审美认同能够传递或者创造行为模式，也能够怀疑或者打破传统的行为规范。但同时也应该考虑到，净化的这个社会功能还有另外的一面。净化的认同也能让观察者在独自的心灵解放中获得纯粹个人的满足，或者使他仅仅停留在好奇的状态中。“由悲剧对象引发的快感”使观察者获得自由，这时他可以通过认同采纳具有典型意义的东西。但是，如果他只是童稚般地对“英雄”的业绩惊叹不已，他也可能延宕或者审美地中和掉认同的经验。

由净化作用引起的审美经验的基本矛盾在于：审美经验可以冲破真实世界的樊笼。但是，在这样做的过程中，它既可能使观众与某个典范行为进行自由的、符合道德规范的认同，也可能让他停留在单纯的好奇状态中。最后，通过他的情感认同，审美经验能够把他吸引到受别人控制的集体行为中。以下的基本矛盾可以被看作必须付出的代价：解放人们心灵的净化现象是通过想象之物的中介作用获得的。在审美经验的历史上，正是这种矛盾一再成为人们论战的靶子；这种论战是以宗教权威、社会道德或者实际的理性的名义进行的，目的在于反对难以控制的艺术效果。在审美经验的交流功能这一方面，基督教文学艺术的不同发展方向具有特殊的意义。因为，就控制生活行为这一点讲，基督教教会和学说的权威力量并不满足于柏拉图对散布谎言的诗人的批评。它出于训导和布道以及向世俗人士灌输宗教信仰的目的，逐渐发展或者认可了它自己的审美经验的表达形式。这些形式的基本原理与非基督教的古代审美准则大相径庭：在礼拜和教诲中获得的喜悦心情与沉思性的审美距离互相对立；引发行动的怜悯与

感情的净化相对立；一面是榜样的感召力，另一面是盲目地享受想象之物；一面是"模仿"的劝导原则，另一面则是"模仿"的审美快感。

对审美经验的这种对比的阐述与再评价，要比单纯介绍基督教美学好得多。它使人清楚地看到在处理什么是值得表现的这样的问题上，古典主义标准和基督教标准之间的历史分界线究竟在何处。因为，基督教美学只能作为假设。在中世纪的艺术和诗歌中，找不到这一美学的单独证据。它出现得较晚，直到基督教的统治接近尾声、启蒙运动和浪漫主义交替之时才出现。后来又在哈曼、谢林、夏多布里昂、让·保罗和黑格尔等人的追述中才得以形成完整的体系。[①] 真正的中世纪基督教文学现象，例如"生灵现实主义"（艾·奥尔巴赫语），来自对历史的形象化理解和各种混合在一起的"谦卑的布道"风格，还来自后来发展成为"灵界诗"[②] 的寓言诗。这些文学现象并没有产生出自主的基督教美学。在理论上，中世纪的艺术和诗歌仍然处于神学教条的控制之下；在实践中，它们被严格的"超然存在的准则"弄得黯然失色，这种准则的根源是柏拉图—斯多葛以及新柏拉图主义关于美的学说。[③] 然而，即使在基督教信仰笼罩一切的年代里，文艺的这种屈从状态也被基督教作家的审美实践所抵消了。与"审美性"相反，亦即与世俗的艺术和诗的美的外表迷惑性相反，基督教作家的审美实践创造了关于创作、接受和净化的经验的新的表

---

① 我们在这里还可以提一下"'基督教美学'是什么？"这场讨论，载《诗学和解释学》第3卷，第583—610页；以及耀斯（1977年），第29页及以后诸页。

② 耀斯（1977年），第28—34页。

③ M·富尔曼：《诗学和解释学》第3卷，第585页及以后诸页。

现形式。他们重新界定了审美经验的范围，并把审美经验的交流功能归入基督教大众的信仰之中，在这里，引人注目的经常是这样一种过程：随着人们给予表现和交流以审美形式，教诲、怜悯或者首次不自觉地进入审美准则的模仿等道德认同态度本身也逐渐地诗化了。最初意在克服沉思的审美距离的道德认同，这时似乎也越来越依靠审美态度作为中介了。沿着这条路前进，道德就会逐渐在审美中成为客观事实，并最终溶化于感伤的自我享受和消费行为的颓废形式之中。

在基督教对净化经验进行重新解释的这些态度中，没有比教诲受到这种逆反现象的损害更为严重的了。作为一种确认规范和实现规范的认同，教诲在我们的时代被局限于陈腐的、仅仅为了消遣、为了蛊惑人心的宣传这种低下的层次上。它出现在廉价商店出售的小说、滑稽的传奇故事和虔诚的物品中，还出现在流行歌曲的抒情歌词和政治抒情诗歌中。J·P·赫贝尔的《编年史》的广为流行似乎恰恰说明了这部作品的低劣。这里，我们有了一个审美快感产生于历史距离的例子：今天受过教育的读者在怀旧的情绪中能够再一次欣赏"聪明的家庭朋友"给我们的启蒙教诲。这是另一个时代的经验，只要这些故事还能以轻松的笔调来叙述，只要人们有理由相信这些故事可能对生活有所启迪，或者相信有了善良的意图就能够产生出好的文学。后来，当R·卡洛伊斯在他的《美学词汇》(1946年)中揭示出道德和因袭之间的混淆古已有之，谴责后人对不道德行为的因袭，并指出"教诲在文学和生活中是必不可少的，就像教诲在建筑中是必不可少的一样"时，"美好的情感写出糟糕的文学"这句成为公认的名言几乎引起一场轩然大波，从而使人们回想起已被遗忘了的"建构"一词的

历史起源。[①]

今天，商业化艺术泛滥，教诲已被人们看成是审美经验的颓废形式，被列于顺从意识形态和肯定社会制度的罪孽之首。但它曾经是基督教诗歌的首席辩护士，直到启蒙运动深入开展以后，它还是一种充满宗教内省精神的伟大文学的主要驱动力。而宗教文学的潜在能力则自《少年维特之烦恼》问世以来，始终被经验的世俗诗歌占为己有。歌德的《劝慰书》从审美角度利用了精神升华的宗教模式——这种情形雄辩地证明了新的关于自主感情的文学崇拜的合理性——直到晚近，这种宗教模式才变成意识的主体和孤独的内心的表现形式。"建构"一词原本是指为模仿基督教作好准备；这是靠一种非人格化的过程获得的，个人作为社团的一分子通过自己灵魂的活动而成为"信仰的大厦"。这个术语绝不意味着返回到主观内心世界。教诲所引起的净化作用并不是简单地促使虔诚的灵魂与它所崇拜的对象相融合。这种净化作用是建立在一个不是由自己而是由"聪明的建筑师"打下的基础上的。在"活石"这一矛盾的意象中，基督的劳作既体现在建筑师身上，也体现在宗教社团的"精神之家"："你们……也就像活石，被建造成为灵宫，作圣洁的祭司，借着耶稣基督奉献上帝所悦纳的灵祭。"

正如《新约全书》中的记载所表明的，教诲作为一种非自主的审美经验，从一开始就假设了一种反省距离。这种反省距离已经消失在它的现代的蜕变形式中了。在灵魂的活动中，暗示的沉思态度既可能使人们虔诚地思索所描绘的苦难

---

① 卡洛伊斯(1946年)，第112—123页。

时刻，又可能使人们在沉思中感知“圣主受难颂”的那些令人不寒而栗的因素。[①] 只有把教诲不断地加以诗化，才能获得与所描绘事物的审美认同的经验。这样，沉思的主体能够发现自己内在的感情，但同时也有可能陷入“移情”和神秘的自我享受的泥潭中。这个过程的第一阶段在雷·赫尔措格从古典主义晚期的权威典籍的诗歌中发掘出来的材料里表现得再清楚不过了。赫尔措格是第一个把这批材料用于接受美学研究的人[②]。从这一新的角度观察基督教英雄史诗早期的伟大传统，教诲便成为最初不由自主的审美态度的原动力；它使基督教作家有可能接受异教的诗歌技法和模式。《圣经》原文在沉思性的诠释中面目皆非。出于整合的目的而支解古典的范例，为了叙述的利益而取消叙述，这些都是赫尔措格的发现。对此他根据新的信仰需要和这种信仰通过教诲给人带来的满足加以解释。与故事中传统的审美快感相反，教诲的意图表现在诸如“由虔诚和过于敏感造成的畸型状态”等现象中。这时，故事情节受到阻滞，以便通过古典主义的净化手段来创造出一种虔诚的形象，这常常伴随着极度现实主义的细腻描写（做过了头，就往往变成了“虔诚的反感”），甚至最早使用“慢镜头”技法。但是，当一个事件未被具体地描述，而只是通过对比鲜明的情感来加以认识时，读者的情感介入也可能被引向一种“发愤献身的精神状态”。[③] 在这些阐释事例中，晚期古典主义和中世纪的教诲对劝善和描述应达到什么程度作了

---

① 参见耀斯（1977 年），第 401 页及以后诸页。

② 赫尔措格（1975 年）。

③ 同上书，第 43 页，第 143 页及以后诸页。

极其细微的区别，其特征是，教诲不再运用这种直接表达主观感情的方式。作为一种“没有实现的热情”(“这种情感有各种表现，它不断地寻找适当的表达形式”)。[1] 作者和读者的情感，还有那些遇见神的圣经人物的激动心情，这些始终是以一种客观化了的教诲形式表现出来的。的确，这种教诲是要付之实现的：“同样地，最后出现的是一幅完成了的描绘献身的画面；画面上，次要人物指着主要的形象，因而在他自己和形象之间创造出非常明显的距离。”[2]

如果我们研究一下基督教是如何接受和重新评价通过净化达到洗清罪孽的古典主义理论，那么，人们只要把奥古斯丁对净化的那种“痛苦的快感”的批判与(新近形成的！)“怜悯”(因为怜悯是中世纪耶稣受难剧——基督教悲剧的最初形式——要求观众采取的那种态度的名称)这一概念并列比较，便可以清楚地看出审美经验历史的发轫了。奥古斯丁对“由诗的想象产生的纯然乐趣”的批判出现在《忏悔录》第1卷中。他叙述了维吉尔的《伊尼德》对拉丁语学者产生的审美效果。他首先揭示出一个纯粹想象出来的命运所具有的魅力(某个名叫伊尼亚斯的人的漫游)，然后揭示出人们在为狄多的自杀面感到的悲痛中获得的那种悲喜交集的快感。这样，他就从基督教的角度指出了世俗诗歌欣赏中存在的那种基本缺陷

---

① 赫尔措格(1975)，第145页。

② 同上书，第147页。赫尔措格在此所指的是贾文克斯，第1卷，第88页及以后：“在玛丽亚拜访伊丽莎白时……伊丽莎白在她称赞玛丽亚的话语中避免全部使用第二人称。玛丽亚作为一位被崇拜的人物已经遭到了孤立……贾文克斯从工具的角度来看待这位被崇拜的人物：玛丽亚不再是拜访她的伙伴；是她心中的上帝来看望这个信奉者。”

——忘却自我:"我被迫忘掉自己而去记忆伊尼亚斯的漫游,又被迫为因爱情而自杀死去的狄多哭泣,同时,我却两眼干涸,眼睁睁地看着悲惨的自我在那些事情中死去,远远地离开了你,上帝啊,我的生命。"在这里,奥古斯丁捡起了柏拉图关于诗歌有害影响的批评。他否认净化中出现的快感能荡涤被激起的情感,把净化作用中所获得的自我满足与失去唯一真实的自我体验(这种自我体验是面向上帝的)等同起来,从而极大地深化了对非理智的"痛苦的快感"的攻击。

但是,不管奥古斯丁的意愿如何,他只能在追忆式的自我谴责中证实净化中的快感的力量。基督教信仰的新经验使人们在既陌生又亲近的上帝身上寻找和发现了真实的自我,而审美经验则使人们在对他者的享受中得到自我享受,这两者之间有一种隐秘的相似性。事实上,"痛苦的快感"也能使观众由于同情而充实起来,"由于幸福和不幸降临到陌生人头上,出现在各种事件中,灵魂在某种程度上就通过词语获得了经验"。[①] 高尔吉亚看到了被奥古斯丁的炽烈的信仰所否认的净化经验的其他成就。既然在救世的历史上新发现的真理已经驳倒了旧的"诗人的谎言",那么,为什么净化的快感所产生的强烈效果不能用来服务于基督教的教谕呢?人们与想象中的陌生者命运发生认同的现象为什么不能加以调整,使人们与信仰中真实的英雄的苦难发生认同,并且通过"怜悯"导向对基督教的模仿呢?

关于在12世纪发展起来的基督教中世纪宗教剧与被遗忘了的古典悲剧之间没有任何联系这件事的确可以这样理

① 摘自富尔曼(1973年),第93页。

解，即宗教剧起源于基督教对占用净化经验所发生的兴趣。宗教剧的观众所期望的仅仅是沉思性的享受态度：他会被呈现在眼前的《圣经》情节所震惊，感动得流下眼泪。更有甚者，他不仅仅是被帷幕与舞台隔开、与剧情保持距离的观众，他还被吸引到这样的情节中去了。在那里，《圣经》中的主要人物都作为剧中人集合到一起，在同一个场景中，《圣经》人物都成为现场目击者。当公众观看《使我们获得拯救的伟大的苦难》时，要求公众采取的态度不是仰慕高大完美的英雄或者烈士，也不是通过净化而荡涤灵魂，以获得判断的自由，而是具有一颗"充满怜悯的心"。[①]这里所要求的净化经验不是清涤灵魂，而是把激起的情感转化为对基督的自觉模仿。

在中世纪的资料中，这种"怜悯"的变化被解释成一系列神秘的步骤，不过也被解释成在他人身上反映出自身的过程。研究圣主蒙难的神学要求人们参与这样一个过程，即从沉思向怜悯发展，最后达到模仿。[②]前面引证过的《圣主蒙难的秘密》一书的作者力图借助神秘的镜子比喻，以把握怜悯的内在过程：基督的磨难就像是一面镜子，置于观众的同情心之前。观众从这面镜子里不仅能认识自己的苦难，而且也能在其他人的苦难中认识自己；通过这面镜子，他终于看清了基督永不磨灭的光辉之本质。[③]镜子隐喻代替了涤罪隐喻，因此对于基督教说来，也就消除了亚里士多德把净化看作"顺势疗法"的荒谬性。所谓"顺势疗法"就是："人可以清除心头的冷酷，而不能消除怜悯。"[④]但是，历史文献也说明了怜悯为什么不能被理解为主体的移情。这里涉及的是一种相互反映的来回运动，通过这种运动，充满怜悯心的个人将认识和采纳其他的东西，即他所模仿的榜样。这就意味着他在一种"神秘的整体"

中将不会丧失自身。

然而，在基督教诗歌中要通过灵魂的激动和怜悯的道德认同（模仿基督）来消除审美－沉思的距离是带有危险性的，教会的教父们曾以此抨击过异教的诗歌。描写一个神圣的、《圣经》上的或者圣徒传记式的行为，意味着被表现的事件像一切意象一样，人们只有通过它清晰的外观来感知它，而不是把它看作具有某种感召力的、示范性的或者告诫性的事例。即使宗教剧的教谕意图也无法阻止在认识一个被描绘的事件时出现的那种快乐变为对被模仿事物的审美快感。观众的思路不会遵循向他指明的那种道德感，也不会按照所要求的那

---

① 作为一个例子，我引用了格雷本的《激情的奥秘》中的"第三种激情序"，乔多内编（布鲁塞尔，1965年），第19906行起：为了使这样的事继续下去，从而使心灵充满同情，它涉及的是以高度激情达到我们赎罪的方式。

② 根据K·鲁：《论中世纪感情结构和神学》，载《神学杂志》第6期（1950年），第20页。

③ 于是他缓和了他的悲伤，
向着这面镜子里望去，
每颗心都必须深深地盯着镜子，
为了看到他的悲哀，
所以，为了让你们看到自己，
在镜子里好好看一看吧，
我们把这虔诚之镜带回到你们的眼前，
使它通过形形色色的人物变得敏感。
如果你们聪明，
就看着你们自己。
每个人都会看到他的外形。
谁看得仔细，
就会很好地了解自己。

引自沃宁（1974年），第186页及以后诸页，我在这里提请读者注意他对此的评论。

④ 科歇莱尔（1970年），第204页。

样去改变信仰。[1]相反，观众从中能使自己的无端的好奇心得到满足或者沉溺于自我满足的情感主义之中。更糟糕的是，即使是宗教剧的基督教观众也会对古代的礼仪产生一种集体的认同。正如沃宁指出的，一种异教的二元论的世俗虔诚心理下意识地反对唯名论的上帝和一神教的教义规则。[2]人们使用审美的和修辞的手段，形象地表现信仰的真理；与此同时，《旧约全书》对各种形象的禁令又暗示了审美认同的危险。这两种情况一次次地使教会权威们进退维谷。索尔兹伯里的约翰生活在宫廷抒情诗的鼎盛时代，他的《政治学》谴责了宫廷内的娱乐活动。在该书第1卷中他对音乐的效果和危险性作了精细的鉴别和批评。这门关于声音的艺术是人自己创造的，它的神奇的力量超过了自然所能创造出来的任何东西——甚至夜莺。这种艺术能够使虔诚的灵魂飞向上帝，但是，像塞壬的歌一样，也能以“勾起人们温柔的情欲”而把灵魂引入迷途。相信人耳的判断是不够的，而以为对各种巧妙的变调有批判鉴别能力就能够使人不至于被如此“美妙的声音”所迷惑也是不够的。当音乐超越了给它设下的界限时，也就是说当它成为进入超感觉的极乐状态的中介时，它立刻就会产生情欲的感觉，而不是一种使听众感到自己已从尘世的烦恼中解脱出来，正在飞向上帝和“天使社会”的感情。[3]无论在肯定的还是否定的意义上，基督教对音乐的净化经验的理解以上述例证最为吸引人。关于净化经验的交流功能以及“耽于声色之乐”的危险这个问题，在如何布道的训诫中有专门的论述。

一方面，正是在对牧师的训诫中，提出了在给俗人灌输基督教时应该采用修辞和审美手段的要求。因为诉诸感官要比诉诸理性更能令人信服地传达信仰的真理（“而且，布道时要

使俗人感到一切就发生在他们的眼前或者其他感官之前，这样做之所以更为适宜，是因为描绘比理性更能打动众生”）。[4]这样，宗教画的合理性就获得了有力的论证，这论证同样适用于宗教剧。这个论点便是，一个呈现在人们眼前的行动（“使它看上去像出现在眼前一样”）要比它被人们听到时更能使精神激动。因为这样它必然会不断地出现在人们的记忆中。[5]这个论点符合亚里士多德的传统，按照这个传统，眼睛在认识中的作用超过其他感官。[6]但是，还有一个传统也可以追溯到奥古斯丁。这一传统把耳朵看得高于其他器官，因为耳朵可以立即获得洞察力（人有耳朵就是为了理解，因为我们是用耳朵听才明白事理的），并且信仰也是以听到的东西为基础的（相信来自听闻）。[7]奥古斯丁用了一个通过视觉诱惑人的例子，来解释出于同情认同所产生的消极面，即被束缚的意识为它所看到的东西迷住了。

这个例子便是那段著名的记述：阿利比乌斯出于自愿去观看一场斗剑比赛，起初，他闭上双眼，不愿看到正在发生的一切，但是后来，人群中发出疯狂的呼叫，他为好奇心所驱使睁开了眼睛，便再也无法转移目光，杀戮欲点燃了他的激情：“因为他一看到鲜血，便贪婪地望着这残酷的场面，非但不掉过头去，反而把目光死死地盯住格斗的场面，不自觉地陶醉在疯狂之中。”（奥古斯丁《忏悔录》，第6卷，第8节）好奇心使富有同情感的观众对伤势严重的格斗士发生的同情的认同，退化而变为对残酷的贪欲的集体认同。这样一种生死攸关的“游戏”，其违反常情的程度不仅破坏了审美态度，而且破坏了观众的道德自由。（“与那个他看到身体上受伤的男人相比，他在灵魂上受到的创伤更为严重。”）奥古斯丁抨击了当时的

剧场的激情，他把同情认同的另一种堕落形式描绘为在想象的痛苦中得到的一种虚假的（因为它是自我满足的）专注的快感："但是舞台上虚构的苦难怎么会引起人们的恻隐之心呢？作者不是要把观众感动得去匡助受难者，而只是为受难者感到悲伤；这些故事的作者越是把观众搞得伤心落泪，他们就越是喜欢这些观众。"（《忏悔录》第3卷，第2节）基督教诗歌需要用真正的"怜悯"（奥古斯丁仍然使用可怜这个词）来打破"痛苦的快感"，亦即一种同情的欣赏态度的审美客观化。基督教所需要的这种真正的怜悯必须证明自己随时可以进行"模仿"。

---

① 关于这一点，参见W·施梅嘉的《亚当斯庞尔时代的"道德感"》，载《浪漫主义语言学杂志》，第90期（1974年），第41—72页。"习惯的变更是道德的或比喻的解释的目标，那就是与纠正不良风习和实际的教育有关的道德意义"（拉邦，PL CX Ⅱ，第331页）。

② 沃宁（1974年）。

③ 如果你曾听到过她们歌唱的美妙变调，和声、回声、唱和、混声和对比，听到这样美妙动听的歌声，你就会相信那是塞壬的音乐，而不是人的音乐；而且你将会为她们歌声的圆润而感到惊讶，那是无论夜莺、苍鹭或任何别的善歌的鸣禽所无法匹敌的。由于音调柔和的升降、旋律的切分和重叠，各声部的重复和加强，高音或很高的音调由低音或很低的音调来平衡，以致耳朵实际丧失了判断，听者的心灵也被这么多甜美之乐催入睡乡，不能分析这种愉快了。如果这些东西超出通常的尺度，挑起情欲会比激起心灵的虔诚更快。但如果它们有所节制地结成一体，会了却心头烦恼，消除暂时的烦扰不安。通过专注于愉悦和宁静，通过向上帝表示的一种兴奋之情，它们把人们的心灵引向天使的同伴关系。（引自R·R·贝佐拉《西方文学风格的起源和形式》［巴黎，1967年］，第28页）。

④ 雅各布·德·维丘：《书信箴言》；托马斯·阿奎那《评注》第4页，第2行。

⑤ W·杜兰都：《神学的理性》，第1卷，第3册。

⑥ 中世纪的传统是以亚里士多德的论文《感性与感觉》为基础的。参见W·－D·朗格：《弗雷·特罗巴多》（科隆，1971年），第86页。

⑦ 布鲁诺：《净化》（PL CL Ⅱ，805）；奥古斯丁的"相信来自听闻"的训诫大概来自《神学大全》，XVⅡ，16。

艺术的净化经验到了现代便发生了危机。关于这种危机的著名例证，人们可能会想到卢梭的《给M·达朗贝尔的信》(1758年)和布莱希特关于史诗戏剧的论文(1933—1948年)。这一现代危机把奥古斯丁的论点重又提了出来，但也表明怜悯的形式在现代发生了多么大的变化："我听人们常说，悲剧通过恐惧导致怜悯。事实的确如此，但是，这种怜悯又是什么呢？它是一种转瞬即逝的虚妄的情感，其持续的时间并不比它所由产生的幻觉更长；它是一种很快就被激情所窒息的自然情感的痕迹；一种靠几滴泪珠滋润的毫无效果的怜悯，永远不会产生出哪怕是微不足道的人性行为。"[①]现在，这种传统的责难增添了新的社会意义。因为，卢梭的批评矛头并非针对上述怜悯，而是痛斥这样一种戏剧观：戏剧通过想象的人为中介，恢复了那种会使人们去主动分担他人痛苦的"自然情感"。在《论不平等的起源》中，卢梭几乎完全把基督教怜悯的伦理要求变为自己的理论，以至把怜悯归结为处于"自然状态"中的人所唯一需要的"天然的美德"。霍布斯否认人类具有任何被传统地奉为神圣的美德。他不知道恰恰由于"自然人"是"有缺陷的生物"，因而需要用怜悯来补偿他的自然缺陷；而且怜悯这种自然倾向即使在动物身上也能发现："一种与生俱来的不愿看到伙伴受难的本能。"[②] 在使用理性之前，

---

① 原文为："J'entends dire que la tragédie mène a la pitié par la terreur, soit. Mais quelle est cette pitié? Une emotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite; un reste de sentiment naturel étouflé bientôt par les passions, une pitié sterile, qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité."

② 引自《论人类不平等的起源和基础》，载《卢梭要义》，L·布莱尔译(纽约，新美国丛书，1974年)，第164页。

对伙伴的怜悯是唯一能够与自我保护原则相抗衡、确保人类生存的情感。这种真正的带有普遍意义的美德足以从一个共同的根基上产生出人类历史上所有的“社会美德”，并足以消除人具有“天然的社交性”[①]的假设。鉴于在历史发展中，异化已经成了人的第二本性(这完全要归咎于人类自己)，卢梭认识到，若要把已经枯萎了的同情，即对同时代人的苦难产生同情作为首要的社会美德来加以复苏，利用艺术净化功能是最不适宜的方法。戏剧的效果远不能促使人们认识到社会改革的必要性。它有很大的局限性，只能肯定现状、偏见和私人嗜好，实际上是在加剧它们的发展(“实际的情况好像是，由于戏剧的效果局限于强化而不是改变已经确立的道德规范[行为方式]，所以它势将对善者善，对恶者恶”)。[②] 因此，卢梭的结论与那个古老的药方如出一辙：日内瓦城市应拒绝建造剧场——柏拉图曾经为建立理想国提出过这样的要求——并取消任何艺术，代之以在市民中倡导源自工作、家庭和公共精神的简朴、自然的乐趣。

在这方面有一个很引人注目的范例：古代斯巴达人朴实无华而又高尚的生活，即使在节日活动中也没有丝毫的铺张奢侈。在卢梭抨击戏剧的最后部分，他举出上述范例与所有

---

① G·H·米德的后期社会心理学可以看作是卢梭社会理论中这些前提的一个阐述。因为互动论社会学把同情心看作优良的社会态度。它要求人作为一个社会存在分担另一个人的角色。他通过对一种境遇的隐含反应做到这一点，而实际有关的那个人则必须明确作出反应。人正是通过他人获得其同一性的。这意味着人是通过其他人的经验来体验自身的。(参见《心灵、自我和社会》，第38章。)

② 引自《政治和艺术——给M·达朗贝尔的论戏剧的信》，阿兰·布卢姆译(伊利诺伊州，格伦科自由出版社，1960年)，第21页。

现代依想象力而生诱惑的事例相对照。[1]尽管卢梭是一个清教徒，敌视艺术，但是他暗地里还是屈从了那种诱惑，这诱惑本身便是一种审美态度：对古代的感伤。这种感伤就其对逝去的"简朴生活"的怀旧而言，已经预示了浪漫主义。

布莱希特则从净化经验的现代危机中得出了相反的结论。他阐述了一种非亚里士多德式的戏剧的观念，这种戏剧是要通过第二次异化即通过"史诗戏剧"的新技巧来与社会生活的异化相抗衡。在这种剧中，"幻觉的场所"又一次变成"经验的场所"。[2]在我们看来，布莱希特对于亚里士多德的净化论的批评是饶有兴味的。因为，他把亚里士多德的净化论简化为"对被描绘的个人产生移情作用"，也就是说，不加思考地采纳或者接受他们的行为规范或者世界观。为了抗拒在这种移情作用中的享受，剧作家将使用异化的技巧，展示事件的"奇特性和陌生性"，以便在这样的情况下使观众看到，这世界"是可以控制的"。[3]为了激发观众的批判性反思，作者剥夺了观众与剧中人物的熟悉认同。但观众还是会在"教育剧"中找到快感。于是，那个古老的问题又重新出现了：新戏剧怎样才能做到既有娱乐性又有教育意义呢？[4]在布莱希特较早写成的《非亚里士多德戏剧艺术》(1933—1941 年)中，一开始就提出："在没有移情作用的情况下，或者至少在不是移情作用的基础上，艺术享受是否可能实现？"及至在作者后来写的《戏剧艺术初探》(1948 年)中，布莱希特试图在"我们自己时代的……特殊的快感"中[5]去发现这种情感的基础，以解决上述问题。史诗戏剧的异化效果已经为布莱希特的观众提供了那种"新视域"的批评距离。换句话说，这些效果把观众身上一切移情式的认同现象清除殆尽。这样，布氏的观众最终将在古老的净化快感中为他们那种清教徒

式的、唯物主义的净化找到酬答!

如果人们不把布莱希特的非亚里士多德的戏剧艺术观看作一种否定,而是看作辩证地接受了亚里士多德关于艺术的净化效果的学说,那么就比较容易理解布莱希特为什么把净化和移情作用等同起来。这样不公正地针对古典悲剧,实际上是指资产阶级戏剧及其对伟大的个人和自然主义幻觉的欺骗性所持的崇拜态度;"人们不再可能对反复无常的个人、可以避免的行为、多余的悲痛等等发生移情作用了。只要我们是在李尔王的身上发现他命运的星宿,只要他被看作是固定不变的,只要他的行动被描绘成完全是由本性所决定的,换句话说完全是无法避免的、命中注定的,那么我们就仍然能发生移情作用。关于他的行为的任何讨论……也就是不可能的了。"[6] 但是,莎士比亚的戏剧就像中世纪的宗教剧和古希腊悲剧一样,其目的不在于产生这种移情作用。与"观众只看到能使他们产生移情作用的主人公"这种倾向[7] 相反,早期的欧洲戏剧已经以各种方式在观众和演员之间造成了一个信息空白。其目的在于使剧中主要人物的行为具有

---

① 卢梭认为人是天生有缺陷的,经常会被他的想象诱入歧途,这是因为他的理智是软弱的。这一观点通过半遮半盖因而令人厌恶的裸体的例子,在他《给达朗贝尔的信》即将结束时变得清楚了:"难道我们不知道,当衣着服饰的混合物把裸体变得令人厌恶的时候,塑像和绘画会使人感到刺眼? 理智的直接力量是软弱而有限的。正是通过想象的中介使理智遭到极大的毁坏;通过给欲望的对象加上比自然给予它们的更多的吸引力来刺激欲望,正是想象的本领……"(第134页)。

② 布莱希特,《论非亚里士多德的剧作理论》,载《布莱希特全集》(法兰克福,1967年),第15卷,第305页。

③ 同上书,第245、260页。

④ 同上书,第305页。

⑤ 同上书,第301页;第16卷,第666页。

⑥ 同上书,第15卷,第299页。

⑦ 同上。

争议性，使命运的模糊性“可供讨论”。关于这一点，我们只须提醒读者回想一下古典戏剧中的合唱队、中世纪戏剧开场白的解说者、莎士比亚剧中的丑角和莫里哀作品中仆人们的那些讽刺性评语的作用就足以说明了。

的确，不管是亚里士多德式的古典主义和人道主义戏剧，还是基督教戏剧，都不具有布莱希特那样大的野心：“现在，戏剧把整个世界呈献在他面前，从而使他能够掌握世界。”[1] 布莱希特认为，史诗戏剧只需把它所描述的加以陌生化，从而使观众相信看似不可能改变的世界实则是可以改变的。但是，这种奢望如果要实现的话，就远不只需要求助于理性的洞察力。这就是那种具有进步意义的恢复戏剧作为“一个娱乐场所”这一最古老、“最高尚的功能”的根本动机。[2] 在这个过程中，当前科学时代的“种种特殊娱乐”正受到人们的审查：“这些娱乐必须包含解决那些问题的智慧，包含对受难者直接表示同情的那种愤怒，包含对尊重人性的人们的尊敬，或者干脆说对任何表达人性的东西表示尊敬。简言之，包含任何使从事生产的人们感到高兴的内容。”[3] 人们可能会怀疑，这一切是否足以“使辩证法变得让人们乐于接受”。[4] 当然，布莱希特的“教育剧”也有简单的方法可以用来“使道德教诲变得让人们乐于接受，并由此带来感官的享受……”。[5] 这样，布莱希特就在他的《戏剧艺术初探》的“美学”中，重新找到

① 《布莱希特全集》，第15卷，第303页。

② 同上书，第16卷，第663页。

③ 《戏剧中的小二重唱》，载《布莱希特论戏剧——一种美学的阐述》，J·威利特译（纽约，赫尔和王出版社，1964年），第186页。

④ 《布莱希特全集》，第16卷，第702页。

⑤ J·威利特：《布莱希特论戏剧》，第180页。

了净化经验的劝善效果，并且用自己的技巧加以丰富。但是他并未穷尽那种经验的交流功能。问题不仅在于戏剧怎样才能够重新把娱乐和教育融为一体，异化怎样才能带来快感，还在于怎样才能促动孤独的观众从批判性的反思状态转变到采取联合行动。这就意味着，怎样才能把行动规范暗示给他，而不带半点或者明显或者隐秘的强制性。社会主义的现实主义的“正面主人公”当然是与布莱希特提出的解决方法相对立的。早在布莱希特之前，就已有人探索过这种解决方法了。这一点已为典范概念的历史所证明。在此，我们将最后一次地回溯一下这段历史。

在基督教的生活规范中，典范本身不同于虚构事物所产生的矛盾心理力量，甚至明显地比怜悯的交流情感更不同于后者。由于典范的暗示性主要依赖于一个确已发生的行动的示范能力，从而使某个“可供模仿的形象”展现出来。这种“可供模仿的形象”诉诸洞察力，而不是通过感官来作诱惑的。正如基督教早期著作家们的著作充分证明的那样，由典范行动确定的标准从基督教的象征论的历史理解中获得了新的合法地位。这一点似乎能够说明，随着基督教教诲的传播，为什么教诲性的故事获得了新的价值和文学地位，以及为什么从中世纪鼎盛期对俗人的训诲开始到文艺复兴时期对历史的理解这整个时期中，它一直繁荣不衰。这种故事之所以具有这样的交流效果，其主要原因可以从阐述基督教徒使用这一形式的最早的理论中找到答案。安布罗斯极力推荐这形式，把它作为一种证明手段，认为它主要适用于俗人（“由于词语对俗人不够使用，他们便习惯于用典范加以劝导”）。[①]教诲性故

① Pl. XVⅡ，236。

事，像寓言和其他范例的形式一样，依靠所描绘的人物的审美根据。但是，它作为一个实际存在的典范，凭借事实的更强有力的力量，比虚构出来的典范更高。这样，基督教意义上的典范便可界定为创立规范的那种认同，因而有别于异教的修辞手段。这种手段受到基督教传道士和基督教诗人的抨击，说它由于用花言巧语蛊惑人心，所以表达的决不是真实而只能是貌似真实的东西。[1] 基督教的教诲性故事由于具有创立规范的功能，还能用来反对带理论色彩的理性以及它的那种主张。唯独概念化的思想及其逻辑手段方可探知这种真实性[2]。在关于典范的新主张背后，存在着基督教的信念，即认为历史记载的东西必定比仅是思想更为重要；作为事件的看得见的行动比仅是空头教条的大厦更为重要。为了巩固信仰，布道者可以召唤出基督这个所有典范中破除规则的典范，基督"身教重于言教"："因为典范在向人的心灵暗示、灌输以及使这些东西予人以深刻印象时尤为有效，所以上帝的圣贤——耶稣基督，主要是通过行为而不是通过言语来传授他预言的精妙之处和教义的重要意义，似乎把他的教义化为看得

---

① 在12世纪行将结束之际，这一点从宗教诗人反对世俗文学"虚构"的抗议得到验证。比方说，寓言和故事这两个文学概念同时为来自圣经注释的史诗、颂歌和记叙这些概念所取代。参见耀斯，GRLMA VI，1，第164页；并参见U·埃贝尔《旧罗马语杰作》，载《长篇小说研究》第8期（海德堡，1965年），第95页。

② 如亚里士多德对实例的讨论（《诗学》第2页、第20行）。虽然亚里士多德表达了他喜欢历史实例胜于寓言，但他把三段论省略式列于实例之上。他喜欢历史实例胜于喜欢寓言的理由，并不包括已被证实的无与伦比的事物所具有的更大说服力。相反，是规则与例子的关系仍然使例子从属于一种历史的循环论："对于政治发言人来说，更有价值的是引证实际发生过的事情，因为在大多数方面，将来会像过去所曾经历过的那样。"（《亚里士多德基本著作》，里查德·P·马克恩译[纽约，兰登书屋，1941年]。）

见、摸得着的事物，用各种对比、寓言、奇迹和实例来强化和装饰它，以便使他的教义能够立即为人们所领会。"[1] 在典范中，否定和认同密切相关，以至奇异但也是真实的事物冲破了日常生活行为的准则(与典范混合在一起)[2]，从而给意识带来了自由，使之具有深刻的洞察力并改变其信仰，而且还为行为设计了框架，在这个框架内，"模仿"的道德认同将显示它的效果。

在审美经验的历史中，典范具有特别重要的地位，这不需要详细引证文献资料。典范的创立准则和交流的功能，不仅在教会对俗人的教诲中，在宗教社团中，或者在道德说教的文学和实用哲学中(这两者一进入现代就开始把自己从神学的监护下解放出来)也显然可见。自从夸美纽斯以来，在基础教育的理论和实践中，以及在(最后但不是最不重要的)1789年年初人们体验历史的方式中，这种体验一直是由典范形成的也是显然可见的。人道主义者为典范的实用意义提出的那些理由(教谕变成行动)，从于埃到布兰肯堡的小说家和理论家们无一不加以采纳。这是因为他们要使他们所读的东西具有权威力量，使之服务于资产阶级社团的解放。[3] 正是在这里，

---

① 引自H·弗里德里希，Die Rechtsmetaphysik der göttlichen Komödie(法兰克福，1942年)，第31页。关于体验概念在范例理论的历史背景中的出现，参见同上书，第31页。

② "这种与范例的混合在教皇格列高利一世的时代，作为一种要求，开始包括在布道的教导中。它把人们从无知状态中唤起，使他们具有洞察力，并通过一个能感动他们的世人的实例，在他们不为抽象戒律所动之处，以一个实际事件促使他们改变(PL LXXV，518)。"H·弗里德里希，同上书，第30页。

③ 关于这一点，参见D·哈斯，《长篇小说及其读者》，载《德国小说月刊》第20期(1970年)，第159—179页。

艺术在形成具有客观约束力的意义的过程中，它的交流功能才变得显然可见。否定性美学忽视了这种功能，它视一切从审美性导向道德性的认同为消极的东西。在它看来，那些认同都是对社会的肯定，它们顺应社会，维护其制度永久不变。

R·科泽勒克在"大师历史"的解体中，看到了一个新的开端，并把这归因于启蒙运动的历史主义。在审美经验的历史上，这个开端至关重要。新的见解认为，正是在民族、制度及其体现者的不断重现的历史中，并通过它(他)们，这一部人类历史的不可逆转的过程才得以发生。这种新见解使得运用过去模式和典型作为典范的方法变为无效，而涉及这一独特而又具有普遍意义的历史的起源和目标，以及人作为这一历史负有责任的主体等问题就成为哲学和思想史的中心主题。[1] K·施蒂尔勒非常详细地论述了蒙田在这个过程中的地位，从而丰富了这一论题。这里所涉及的不单是通常所说的对历史采取的怀疑主义的做法，而且"以不加评论作为描述的真正原则"。[2] 施蒂尔勒把传统的教谕性的故事相互对比，从而暴露出它们的道德格言的普遍适用性大成问题。他还开辟了一个反思的领域，新的发现弥补了已经失去信任的"历史给予的教训"。"当蒙田抛开那些陌生而又繁琐的典范时，他发现自己本身是'典范'的取之不尽的源泉，具有经验的依据。就这样，自我取代了'历史'而成为真实故事的精髓。"[3] 这里

---

① R·科泽勒克：《大师的历史》，载《本质和历史——卡尔·勒维特纪念文集》(斯图加特，1967年)，第169—218页。

② 《作为范例的历史--作为历史的范例》，载施蒂尔勒(1975年)，第14—48页，引文在第38页。

③ 同上书，第45页。

至关重要但时常被忽视的是，蒙田的随笔中的“我”并没有找到某种永久的物质作为“真正的自我”。蒙田对自己的检验并未把孤独的个人上升到“大师”的高度，而是想成为一种典范性的经验。这种经验由于反映出其他人反复无常、前后矛盾的行为，因而能察觉自身极其平凡而又变幻不定的本性：“我研究我自己的长期努力也教会了我去粗略地判别别人，我能恰切而不引人指责地谈论的东西很少……从年轻时起就培养自己从其他人的生活中观察自己的生活，因此我对这个题目已经有了极大的兴趣。”

蒙田创立的“随笔”这种新的文学形式使教谕性的故事成为问题。问题在于它的双重功能：一是阐释道德格言，二是作为在作出某种决定之前进行劝诱和劝阻的一种证明手段。[①]对于什么能够成为人类生活的典范，“随笔”也揭示了一种新的经验。世俗的历史传统不仅把行动中的人的非凡业绩载入史册，而且也片面地，或肯定或否定地描述它们，还把生活中的平凡事物载入史册，任何个人的内心状态都被视作“人的能力”的组成部分：“我阐明过一种卑微的、默默无闻的生活，那没有什么关系。你既可以把所有关于道德的哲学同一种较为充实的生活联系起来，也可以把它们同普普通通的私人生活联系起来。每一个人都具有人的全部形式。”的确，古典主义的道德传统也认为，一件小事，“一种措辞或者一句笑话”往往

---

① 参见M·富尔曼（《古代修辞学的范例》，载《诗学和解释学》第5卷，第499页及以后诸页）。富尔曼通过说明范例对读者和表演者的不同功用，纠正了R·科泽勒克和K·施蒂尔勒。富尔曼还提出了这一论题：“只是对学校里和来自学校影响下的东西，‘大师历史’的箴言才能如此彻底奏效——然后，就会在同一领域遭到同样彻底的推翻。”

比战场上最“光辉的业绩”更能有力地体现出生活中的典范性质。[1] 但是，这个出自普鲁塔克的所谓“亚历山大和恺撒雷同”的著名论点，指的是两个历史人物的传记。而否认“名人”权威的蒙田，却正是从恺撒的生活并不比蒙田自己的经验可以告知蒙田更多东西这一点去寻找典范性的：“凯撒的生活并不比我们自己的生活显示给我们更多的东西；不论是皇帝的生活还是普通人的生活，都是一种受制于各种人类偶然事件的生活。”恰恰是那些非凡的、经过历史证明是真实可靠的行为使人难以分辨什么是才干，什么是命运的恩宠：“我的行动会更多地说明命运而不是说明我自己。”随笔这种新形式使人们有可能在某种经验中寻找典范，这种经验在行为受他人支配的状态中尚未得到体现：“我主要描绘我的思想，这个在运动中无法表现的不成形的主体。”但是，这种反思自身的典范性质具有一种矛盾的功能，即它仅仅是“特殊的典范而不是普遍的典范。”[2] 它是一种排斥“模仿”的典范性。

就典范而言，审美经验的根本矛盾总是表现在它本身包含两种“模仿”的可能性：一是通过典范来自由地学习理解；一是机械地、不自由地去遵循某条规则。典范的道德认同则是发生在自由的遵循和不自由的模仿这一对立的两极之间。这个特征在基督教的生活行为（模仿基督）领域内已有详尽的阐

---

① 普鲁塔克：《亚历山大》，“必须记住，我的设想不是书写历史，而是书写生活。最为光荣的功绩并不总是使我们能对人性的善或恶获得最清楚的发现；有时候，一件不重要的事情、一种措辞或者一句笑话能比那些最为著名的围攻、最为伟大的武力或无论什么尸横遍野的战役更清楚地告诉我们人们的性格和脾气。”《高贵的希腊人和罗马人的生活》，J·德赖登译（纽约，现代图书公司），第801页。

② 施蒂尔勒（1975年），第45页。

述。但在道德哲学中，特别在康德关于典范的理论中，它也具有重要的地位。[1] 在《判断力批判》一书的有关章节里，典范不同于箴言，遵循有别于"单纯的机械模仿"："对于一个典范作家的作品可能给予其他作家的一切影响的恰当表述是继承，继承涉及先例，而与模仿无关。继承意即在创作中从同一源泉中汲取养料，正如典范作家在创作时从前人的源泉汲取养料并学习他们利用这种源泉的方法"(第 32 节)。

这里所理解的典范概念可以弥合审美判断和道德实践之间的鸿沟，并且能弄清楚审美认同转向道德认同的过程。在审美和道德领域里，典范的独特成就在于它突破了"规则与事例"的框框："典范适用于'不确定的东西'，它具有一种能动的特点，就是说，每一次新的具体化都丰富了它的定义。"因此，在实用理性的范围内，典范能够用道德情感的生动画面去"克服那种从审美的角度把道德加以客观化的做法"，并且在行动本身中产生出兴趣。[2] 康德认为，就审美判断"只能被称为典范的那种必然性的意义上说，亦即对被看作例示一条无法公式化的普遍规则的判断作全体赞同的必然性的意义上说"，康德意义上的那种典范提供了一种开放的、创造规范的意见一致的模式。正是在这个基础上，赫伯特试图按美学来建立伦理学。[3]

---

① 博克(1967 年)，第 148—183 页，特别是第 180 页。

② 同上书，第 182 页。

③ 同上书，第 183 页。

1.8 日常生活问题中的审美经验：界定的问题

在我们从历史的角度描述创作、感受和净化这三种基本功能的过程中，经常触及审美经验与我们的经验的其他意义领域之间的关系，不过没有专门展开讨论。正如人们可能预料的那样，宗教的、理论的和伦理（或者政治）的经验诸领域是密切地联系在一起的。当人们回顾本文描述的审美经验历史中的那些现象和事件时，面前就会展现出一个奇特的过程：审美经验似乎并不是在它自己的领域内“有机地”发展的，而是靠介入现实的经验来不断地扩大和保持自身的意义领域的，亦即通过篡夺他人的果实来补偿自己、通过越界行为以及提供具有竞争性的解决方案来达到的。把审美经验的历史置于这样的前提之下，可能会导致艺术史编写工作的富有成果的更新。这里所作的简述可以看作是这项工作的奠基。由于目前无法取得一种历史的综合，我将用三个范例（可笑和滑稽，社会学和审美的角色概念，自传和个体性）来结束这一尝试。这些范例意在表明审美经验怎样侵入其他的意义领域的。这就把我们引向人类行动的多功能问题。尽管目前还没有一种无所不包的分类学，但是，行为主义、结构美学、知识社会学和最近出现的话语行为理论已对这个问题作出了重大的贡献。我们将就这些理论所阐明的日常生活中审美经验的地位和特征，扼要地阐述和讨论这些理论。

约翰·杜威的《艺术即经验》一书是审美经验领域里的一项开创性成果。该书认为，审美经验处于人类生活发展中所有较高

级功能的底层。生活过程基本上被看作是在与环境的相互作用过程中的一种不断的不规则运动，它在恢复统一和谐的那一刻便获得了"审美品质"。杜威认为，这种"和谐的恢复"的内涵是"有序的变化"、形式以及强度："从骚乱转入和谐的那一瞬间是人生中最扣人心弦的时刻。"[①] 审美品质不仅把对艺术的态度的特点看作是一种生产的、接受的和调节的活动，而且，它本身就早已存在于日常生活的某些现象中。例如："呼啸而过的消防车；挖掘巨坑的机器……球类运动员紧张而优美的动作……照料庭园花草的家庭主妇，拨弄壁炉燃烧着的木柴的男人的那种喜悦。"[②] 艺术家仅仅是使人们意识到某些生活过程潜在的力量，而艺术则强化这种潜力并加以理想化。就狭义的我们对艺术的态度而言，审美经验根植于客观世界诸现象的审美品质之中。在那里，一过程达到一个高潮，一种它得以实现的经验——对杜威来说，这个命题的反面也是真的，那就是："无论什么样的经验，只有当它具有审美品质的时候，它才是统一的。"[③]

随着杜威揭示出艺术的审美外观，并将这一领域描述为似乎是可以无限扩展的，古典主义对美的定义，诸如秩序、形式、和谐等，也就不知不觉地变成了一个审美化了的客体世界的特征。亚里士多德关于史诗故事的统一性的那些定义也变成了可能产生上述经验的条件。[④] 然而，这当然意味着，杜威企图把

---

① 杜威(1934年)，第13—17页。

② 同上书，第5页。

③ 同上书，第40页。

④ 关于这，杜威的从山上滚下一块石头的例子(第39页)是有指导性的。这个事件变成了一种具有审美特质的经验，因为"最后达到静止是与所有先前作为一种持续运动的终点的行进有关的"。

握审美观念而不求助于美的先验原则，并把美界定为具有特殊强度和意义的生活经验的一种品质，杜威把艺术美的传统属性归之于自然现象，或归之于属于客体世界的现象。换句话说，他先是把艺术美的传统属性投射到那些现象中，然后证明说，它们便是每日提供审美经验的“来源”。这样一种循环不一定就是杜威理论的一个缺陷。因为正如从康德的《判断力批判》一直到萨特的《想象》中的美学所显示的那样，这种循环一直是自然美的经验之基础。在康德看来，把美的自然也看作艺术诚然是可能的：“我们对大自然的赞美，大自然在她的美丽的作品中展现自己本身即是艺术，不仅是出于偶然之举，而且仿佛是按照规律使然的安排，并且作为目的之外的一种最后决定，是有意为之的。”(第 42 节)像我们周围一切现实一样，自然本身并不美，只是通过观察者沉思的目光，它才变得美。正如萨特指出的，如果要产生出美的想象形式，审美的目光必须从某种角度否定一特定事物复杂的丰富性。[1] 杜威理论的缺点倒不如说是它坚持美是客观的这样一个幻觉，而没有将日常生活中的现象和客体的审美性质回溯到观察者的态度上去。只有做到这一点，才能够使杜威的审美经验的概念区别于生活实践中的其他功能。

只要人们考虑到并不是被杜威划入审美范围内的一切客体都能在人们感知它们时造成快感，那末审美经验和实际经验两者的疆域相互毗连这种情况就变得十分清楚了。从事野外工作的人们只感觉到山峦的荒凉，旅人只感到山峦的危险，在这种情况下，寂静的山峦的自然美便荡然无存。对崇高事

---

① 萨特(1940 年)，第 234—245 页。

物的审美态度直到18世纪才普遍流行，但在这一对象被赋予审美性质之前早已存在了。关于工业生产的美，来自19世纪中叶的早期证明材料表明，对“机器的新艺术”的赞美并非因为这些产品具有客观的、以前不知道的品质，而是出于人们对工业生产仍然具有无限能力的惊叹：工业生产以技术性的构造超越了自然，同时也超越了古典的即单纯模仿的艺术。[①] 像火车头这样的新的工业产品，其形式可能是笨拙的、粗野的，甚至是丑陋的。只有把这种“工业艺术”的惊人成就看作是战胜了旧的“自然模仿”的概念，人们才会发现这一成就的审美品质。[②] 在第一次世界博览会时期，上述审美判断仍属先锋派观点。过了大约80年之后，人民大众才完全把这些判断变为他们自己的观点，这样杜威才能把这种对技术产品的习以为常的审美态度视为对象自身固有的审美品质。

如果上述例子说明，我们历史生活世界的审美方面通常可以追溯到在与艺术接触以前的经验，那么这并不是要说，在较

---

① 对1851年（伦敦）和1855年（巴黎）的最早两次世界商品交易会的反应在这里是有揭示意义的。孔德·德·拉博德的不朽记载，《艺术和工业的联合》（1857年）试图把这两者传统的统一，与已出现的艺术生产与工业生产的分离作对比，并推荐一种工业产品的“装饰”。他的批评者中有马克西姆·杜·坎普和钱普弗勒里，他们把工业生产尊视为一种“新艺术”：“法国仅有的艺术——这种艺术多少与它的时代和其环境相当——是新艺术，我的意思是说机器的艺术。”载《巴黎评论》，第37期（1857年），第386页。

② 正是出于这样的意图，M·杜·坎普（同上书，第388页）赞扬了火车头的高度诗意和优良道德：“一节节鼓鼓囊囊的截短了的肠子在巨大而沉重的轮子上奔跑着，拉着一辆像坐浴浴缸似的巨大的煤水车，大烟囱喷着浓烟。当人们摆脱它抽象地包含着的高度诗意和优良道德时，没有什么比一台火车头更值得称赞了。但就其形式而言，它是笨重、暴烈、粗鲁和丑陋的。”我的论争也包含了对于杜弗雷纳（1967年）的一种批判，他试图用火车头的例子把更多的内涵赋予这么一句客观的话：“美是眼睛所能见到的真理”（第20页）。

早的时代，艺术的经验必然先于艺术以外的审美。如果人们以艺术特质来欣赏对象的话，那么就必须采取一种明确的审美态度。如要把审美对象的这种自主而有意识的生产的日期记载得过早，则必须假设这里存在着某种类似无意识地表现出来的审美性。人通过装饰来进行审美的自我表现，物体和礼品的特殊装饰，或者在各种仪式上使用音乐的精心安排等等都说明这一点。在这些例子中，人们并不需要明确地采取一种审美态度。据迪特尔·亨里希的理论，审美态度"可能是行为的众多形式中的一个要素，而不管它是否能与其他行为形式区分开来。只要人们无论在何处仍然在适当地采用那些只能在某种审美态度的背景下得到解释的表述，那就必须假定审美态度的存在。在没有文字的时代，以及在纯粹象征性的行为尚未肇始的更早的时期，像这样的隐含的审美态度就可能已经在发展了。"[1] 目前，要证实这种隐含的审美态度的假设是人类学的一个难题，解答这个问题需要一种审美进化的理论，而杜威在这方面仅仅是迈出了最初的几步。

我试图在喜剧性即由戏剧传递的一种审美态度和日常生活现实中的滑稽表现这两者之间作出区分。这也是向这个方面的探索。其结果与《艺术即经验》的内容正相吻合。因为杜威把艺术经验尊为全世界通用的语言和最自由的交流形式。[2] 他的分析一再吸引读者共同来界定不同的功能，而他是第一个把审美经验看作整体的人。一个典型例子便是作品和接受的相辅相成的统一。在英语中，审美活动的这两个方面分别被称

---

① 《诗学和解释学》，第4卷，第544页。

② 杜威(1934年)，第270页。

作"艺术的"和"审美的"。为了说明它们之间的互补关系，杜威首先讨论了艺术家。他指出，艺术家为了在创作过程中修改作品，必须不断地从创作态度转向接受态度。他还从另一个方面，即从观众的角度来阐述这一问题。他认为，为了防止审美知觉蜕变为单纯的认知，观众自己必须变得富有创造性，而不是被动地接受作品，把它看作一件成品。[①] 在这里，我们看到了杜威所预见的后来的接受美学的一个前提。尽管从接受美学的观点看，人们不得不批评杜威那种声称审美经验就是"做和经历的亲密结合"的观点，以及他没有认识到在审美经验的创作功能和接受功能之间必然会出现的那种不对称性。[②]

就内容而言，创作和感受并不是以互补的方式彼此依赖的：观众从自己的角度将完成了的作品的意义加以具体化，他的活动既不直接延续也不预先假定艺术家在创作过程中获得的那种经验。在所有的审美经验中，在发生和效果之间总是存在着一道鸿沟，这是即使是富有创造力的艺术家也无法加以弥补的。正如萨特在谈到瓦莱里的美学时详细说明的那样，艺术家不能同时既创造又揭示、既写作又阅读他的作品。[③] 杜威试图确定在审美中人类行为的一切功能的基本统一性。但是他数次均未能指出审美经验的要素是什么，以及审美经验的功能与其他的功能如何不同。不过，他的确达到了一种由当时的结构美学正在形成的洞见：生活实践的审美成就可以通过它能动地组织现实经验以及其他意义领域的兴

---

① 杜威(1934年)，第46页及以后诸页。

② 同上书，第54页："为了感知，一个观看的人必须创造他自己的经验。而他的创造必须包括可与原始生产者所经受的经验相比较的关系。"

③ 参见"为什么写作?"，载萨特(1948年)，第89页及以后诸页。

趣的能力来加以辨认。[1]

比杜威的理论更有决定意义的是扬·穆卡罗夫斯基的审美功能理论。自从1936年以来,扬·穆卡罗夫斯基就一直在各种论文中倡导这样一种理论。这一理论背弃了所有一切关于美的形而上学。[2] 从其社会功能来研究审美,把它看作"人的活动的一种动力要素",使"审美是否是事物的一种静态的属性"这样的问题变得浅薄,并且最终使美的概念本身变得浅薄了。[3] 由于引入审美功能这一概念,审美品质可能具有的那种客观确定性就被看作是从人类的活动中流出的。艺术作品失去了它作为物的特征。作为"审美对象",它需要有人的意识来构成它。作为一个能动的原则,审美功能可以是无限的:"它能够伴随每一个人的行为,每一个客体都能显示它。"[4] 它的局限性在于这样一个事实,即它来自对一种实践的或交流的功能的辩证否定。同时,由于它在审美经验的不断更新中所产生的各种现象要受制于社会的评判,也就是说,在这些现象能够作为审美规范进入创造传统的过程之前,它们必须寻求公众的认可。所以,便存在着第二种主体间的局限。[5] 与罗曼·雅各布森关于诗的语言影响的较早定义

---

① 杜威对审美经验的整体成就的记述:"在每个整体的经验中都有形式,因为有能动的组织。"这种说法已十分接近穆卡罗夫斯基的定义,他把审美功能定义为使外部审美意义有条理的一条无内容的原则。

② 以下的讨论主要依据穆卡罗夫斯基的《作为社会事实的审美功能、规范和价值》,M·E·休诺译(密歇根大学出版社,1970年);并依据他的《结构、符号和功能》,约翰·布彭克和彼得·斯台纳译(纽黑文,耶鲁大学出版社,1978年)。关于史前史(特别是与俄国形式主义的关系)、发展以及对他的理论的详细阐述(特别是沃迪奇卡的阐述),参见斯台纳(1976年)。

③ 穆卡罗夫斯基:《结构》,第32页。

④ 穆卡罗夫斯基:《审美功能》,第95页。

⑤ 同上。

形成对比的是，穆卡罗夫斯基认为审美功能并不是自指的；它不只是为了表达自己的一种陈述。由于审美功能"把它所触及的一切都转变成符号"，[①] 对于被它"从实际联系中……剥离出来"的东西或者活动来说，审美功能就变得透明了。正是因为审美功能由于没有"具体目的"而不同于所有其他的功能（理性的、政治的、教育的），也正因为它缺乏"明确的内容"，它才能够制约其他功能的内容，并赋予这些功能以最有效的形式。[②]

R·卡利沃达是这样估价这场由穆卡罗夫斯基的理论引起的学术革命的："这里涉及的不再是关于意义的审美内容，而是一种超出审美意义之外的审美阐发……'审美的无内容性'的发现是一座桥梁，跨过这座桥梁，美学艰辛地向着把艺术视为现实的一种独特形式的理论性理解的道路前进。这是打破有关艺术的神话并把现实加以人性化的先决条件。"[③] 对于马克思主义者来说，穆卡罗夫斯基的审美功能理论具有这样的特殊意义：由于它缺乏"明确的内容"，因此它似乎完全与反映现实的美学相一致，尽管它暗地里是反对反映现实论的美学的。因为，如果审美缺乏内容，那么出于这个原因，它"在本质上也是没有阶级性的"，是"人性化的工具"。[④] 从"资产阶级的"接受美

---

① 穆卡罗夫斯基：《结构》，第 41 页。

② 在巴黎"论结构主义"（1946 年）讲座中有系统的阐述，如卡利沃达所引（1970 年，第 33 页及以后诸页）："如果审美功能并不朝向任何实践的目标，那么这并不意味着它会阻碍艺术与人的重要兴趣的接触。恰恰因为它缺乏明晰的'内容'，审美功能变得透明了，它并不阻碍其他的功能，而是有助于其他的功能"（《结构》，第 12 页）。以及："审美功能并不阻碍人的创造积极性，而是有助于发展这种积极性"（《结构》，第 13 页）。

③ 卡利沃达（1970 年），第 25 页、第 36 页及以后诸页。

④ 同上书，第 37 页。

学的观点看，穆卡罗夫斯基理论的缺点在于，它坚持把审美价值看作是除审美功能的辩证性和历史上固有的审美规范以外的一个客观的、第三位的因素，另外，穆卡罗夫斯基也没有解释审美功能怎么会既是对交流和感情的功能的辩证否定，同时又能传达某种东西。

穆卡罗夫斯基自己也提出了这样的问题："关于审美价值的问题是否已经被关于审美功能（创造价值的力量）和审美规范（测量审美价值的标准）的讨论详尽无遗地解决了？"[①] 他认为，如果要解释清楚为什么纯艺术最终是"审美规范的源泉……并且通过纯艺术，审美规范渗透进美学的其他领域"，[②] 那么，他就必须超越审美功能和审美规范的辩证法之外以客观地确定审美价值之所在。艺术的这种卓越的创造性使艺术以外的审美似乎成了仅仅是它的剩余而已；如果人们要在审美对象的随历史而变化的各种接受形式中认识同一件作品是如何具体形成的，那么艺术的这种卓越的创造性就必须有一个"具体的基础"，即在物质的人工制品中有自己的基础，而这种人工制品须有鲜明的特性。如果穆卡罗夫斯基满足于用人工制品的独特结构来解释人工制品的特性，[③] 那么他就可以回避许多矛盾了。然而，由于他企图把艺术作品的特性和一种客观审美价值的存在联系在一起，就使自己陷入了这些矛盾之中。在他1936年发表的论文（目前已经成为经典）中，他详尽地阐述了审美价值的易变性，这正好与认为审美判断具有客观有效性（即

---

① 穆卡罗夫斯基：《审美功能》，第59页。

② 同上书，第42页。

③ 如他在同上书第90—91页所述，他在此从对内在审美价值的"仅是潜在的特征"追溯到了"物质的人工制品的某种组织"。

独立于观察者)[1] 的说法相矛盾。反过来说，如果穆卡罗夫斯基得出这样的结论，亦认为那种易变性“恰恰是审美价值的基本属性，它是一个过程而不是一种状态，是一种能量而不是能量量子”，[2] 那么，审美价值就不能独立于感觉者的审美判断而存在了。毋宁说，审美价值必定来自历史地变化着的准则。尽管这已被日益增长的“一致同意”所客观化了，在这方面它还是可以被称为“经典”的一种准则。康德认为，审美价值的那种像过程一般的特征是以审美判断的纯粹典范式的特征为基础的。它排除了对某种客观存在于作品中的东西下定义的可能性，除非这种定义是依据作品的结构作出的，因为结构是一劳永逸地被制作出来的。穆卡罗夫斯基确实把试图为审美价值的内容寻找恒久不变的定义的研究转向功能性的研究：一件艺术作品的审美价值和它所包含的超审美价值之间的关系究竟是什么？他的回答不会使人吃惊：审美价值的关系与以前的审美功能毫无区别；它“凌驾于其他价值之上，但是并不扰乱它们，而是使它们结合成一个整体”。[3] 按照这个理论，审美价值作为一种先天存在的属性消失了。代之而起的是，人们不得不重新界定审美判断的形成舆论的权威。这种权威过去一直被看作创造意义的审美功能和创造规则的审美规范的辩证法的一个因素。

我的第二个批判观点是关于功能自身这一概念。当审美功能与其他功能连结起来，能动地组织其他功能或者在艺术作品中驾驭其他功能时，审美功能究竟能恰当地达到什么目

---

① 穆卡罗夫斯基：《审美功能》，第 60 页。

② 同上书，第 64 页。

③ 同上书，第 96 页。

的呢？当审美功能“驾驭”交流功能的时候，交流的特征会起怎样的变化呢？穆卡罗夫斯基迄今没有为这些问题提供明确的答案。这是因为，首先，他的审美功能概念主要来自一种描述美学。因此，如果要把审美经验与生活实践的其他功能区别开来，审美功能的概念就必须在其交流方面进一步得到人们的界定。诸如与现实的疏远、把某一事物或活动从它的实际领域里分离出来、通过符号功能使现实成为一个统一的整体等这些定义，它们适用于审美功能，同样也适用于理论。[①]一个明确的界定也只是在顺便提及时才出现的，据说“审美功能的另一个重要特征是它引起的快感。因此，它所具有的促进某些行为的能力，作为一种次要的功能而从属于这些行为……”。[②]在对功能的分类中(1942年)，他使用了“实践的”和“理论的”、“符号的”和“审美的”等等成对的对立范畴，其中情感被归入实践的功能，并声称“它(审美符号)不能够成为表达情感的手段”。[③]但是，这无法使穆卡罗夫斯基很好地利用审美经验的净化效果，而这一点对他的审美功能概念提供原先缺乏的人类学基础则无疑是必要的。

众所周知，审美和情感之间的不可调和性是“为艺术而艺术”美学的教条，而穆卡罗夫斯基的关于审美符号中现实的透明性理论在其他地方与这种美学南辕北辙。列夫·S·维格茨基指出，在现实的和想象的感情之间是无法划出一道绝对的界线的。正如任何实际的感情都可能包容在某种思想之内，我们的经验再不合理也都具有某种真实的感情基础。[④]情感和想象参与同一个心理过程。审美态度中的感情或情感来自同一种本能的力量，和实际的感受的不同之处仅仅在于它是在审美经验中的进一步发展。在那儿，这种感情或情感会

被一种高度强化了的想象活动所净化，但同时又被引入矛盾的情感，通过延宕而得到升华，或者，由于冲突的情感最终得到解决而获得净化而解放："审美反应就是净化，即感情的一种复杂的转变"。[5]维格茨基把这种复杂的转变描述为情感和想象的汇合，这是对审美功能的效果的具体阐述。而在穆卡罗夫斯基的能动的组织原则中，审美功能还是抽象的。但是，这意味着，维格茨基所谓的根据一个功能"驾驭"另一个功能的断言就已经阐明了两个功能之间的关系的那种机械论的观点，也必须予以修正。

举一个捷克民间抒情诗的例子能说明这个观点。为了表明在"最拙朴的艺术"中情感对审美功能的支配地位，穆卡罗夫斯基摘引了下面这个例子："安娜擦着地板，她并不抱怨自己未能在公园里度过愉快的下午，只是抱怨说她仅仅渴望那黑洞洞的墓穴……其实，安娜并不是多愁善感的人，相反，人们会说她是个爱传流言蜚语和傻笑的女人。然而，如果安娜希望上升到较高境界（这是诗歌和音乐的最为严肃的最终目标），她就要达到那种凄惨伤心的情境；唯一能使她变得高尚的莫过于她不久将头戴花环、安息在棺材里的景象。"[6] 穆卡罗夫斯基说情感规范在这里驾驭着审美规范，然而当

---

① 穆卡罗夫斯基：《结构》，第40页及以后诸页。根据第42页上所提出的区分，"理论的功能为获得现实的全部的统一的形象而努力，审美的功能则向它规定一种统一的态度"，假设了审美经验的净化效能，但是由于穆卡罗夫斯基把感情的功能与审美的功能区分开来，这就不许可了。

② 穆卡罗夫斯基：《审美功能》，第22页。

③ 穆卡罗夫斯基：《结构》，第42页。

④ 维格茨基（1965年），第82页。

⑤ 同上书，第87页。

⑥ 引自K·恰佩克：《布拉格人的浪漫曲》，见穆卡罗夫斯基的《审美功能》第57页。

这样一首流行歌曲按严肃或高尚的诗歌准则被接受时，上述关系恰好相反，这时人们就必须首先注意到，恰恰是审美态度使安娜感到她不久将要躺在自己的棺材里的那种悲凉的感受首先是一种快感。鉴于在内部结构中感情和想象复杂地交织在一起（从悲哀中获得的快感、以想象中的"美好的死亡"为赏心乐事、想到这一死亡会给他人带来痛苦而感到的满足等等），以及在实际情况中也同样如此（单调乏味的劳作和"应得的休息"的对比、从日常生活上升到更高的"诗"的境界），人们很难对情感规范优于审美功能的假设提供客观的理由。从接受美学的观点看，唱歌的人可能宁愿取情感的或审美的态度。甚至在她与自己所唱歌曲之间发生一种情感上的认同中，她也不会全部失去与实际情形的对比。穆卡罗夫斯基错误地认为："情感的骚动不仅作为对现实的直接的反作用，而且也作为某种事物（即一支正在演唱的歌）的纯功能，支配着流行的都市歌曲。而情感规范则把审美规范置于其从属的地位。"[①] 因为，由审美功能所掌握并驱动的想象的感情并不是简单地把那原是构架的矛盾搁置一边，为感情所滋养的想象保存着某种它辩证地予以否定的现实：那个被否定的充斥着日常劳作的世界。在上述例子中，必须擦洗的地板在审美经验的实际情境中，构成了一则美好的死亡故事的视域。[②] 审美经验不仅仅在想象中组织感情的复杂转变，而且通过否定，它还在意识中保存了日常现实，把它作为背景，于是故事就可以首先展现出"诗的更高的境界"。审美经验比穆卡罗夫斯基所掌握的审美功能的概念有更多的内涵。审美经验的

① 穆卡罗夫斯基：《审美功能》，第 57 页。

② 在阐述"世界表现为小说的视野，小说表现为世界的视野"时，我已经采用了 K·施蒂尔勒（1975 a）关于言语行为的理论成果。

"透明性"是审美经验的特殊能力的前提条件。这特殊的能力就是能够在虚构的视域中把生活的现实经验作为"小世界"来加以突出表现。

我们现在的讨论已经达到了这样一个层次:结构美学可以在知识社会学和言语行为理论中找到必要的补充。穆卡罗夫斯基的功能概念的不足之处在于,他从主体和客体的二元性中抽象地推衍出人类行为的功能,而没有同时把这些功能特有的现实经验作为具有明显结构的意识世界来加以把握。[①]其次,他把所有可以想象得到的活动(理智的、政治的、教育的、宗教的、情感的、色情的、巫术的等等)都归之于"人类活动的基本的多重功能和……基本功能的无所不在",[②] 而没有检查它们的自主性。关于这些功能中的任何一个是否具有自主性,要看它是否能够形成一个特殊的现实或者说自我满足的"小世界"的视域。在讨论了上述所有情况之后,人们在一些问题上可能会变得犹豫不决。例如,能否给情感以某种自主性,类似于理论或者宗教具有的那种自主性?"小世界"的概念来自知识社会学。1932 年,A·许茨在他的《社会世界的思想结构》中创立了这一学科。他的总结性的但是未完成的著作由托马斯·勒克曼最后完成。1975 年勒克曼发表了第 1 卷,书名为《生活世界的结构》。[③] 按照这一理论,人们能够在现实

---

① 穆卡罗夫斯基:《结构》,第 40 页。在这里,他提供了这样的定义:"功能就是主体相对于外部世界的自身实现的模式。"在我看来似乎是审美世界没有言明的多重性,也是迪夫雷纳(1967 年)现象学理论的一个缺点。参见第 650 页:"有多少审美客体就有多少个世界,当然也就有多少个作者。"

② 同上书,第 37 页。

③ 以下的引言均来自这本书。

的各个层次上把握日常生活中共有的主体间性的世界。一切社会里的主体经验都反映在这些不同的层次上。[1] 因此，这些小世界——宗教的、科学的、想象的、梦幻的"世界"——并不是以具有不同的实际内容的领域来构建自身，而是凭借意义的变化来构成自身的。当某种雷同的现实通过宗教的、理论的、审美的或者其他的态度而为人们所经验时，这个现实便能造成意义的变化。小世界具有封闭的、内部不同层次的意义领域的结构。这首先就是说："所有属于封闭的意义领域的经验都明显地带有一种经验和认知的特殊类型。从这一点上看，所有的经验都是和谐一致的。"[2] 知识社会学的结构分析则描述在某种结构的连接方式中这些意义领域的经验和认知的类型。这种结构植根于意识的特殊张力之中（介于清醒和梦幻之间），它需要一种特殊的悬念和占支配地位的自发形式，并且在小世界里逐渐形成空间、时间以及主体间性的经验的特定模式。

这里没有必要详尽阐述知识社会学的理论，因为我在本书其他章节以及别的著述中已经试图说明它对审美和文学解释学产生的重大意义。[3] 我认为，多亏审美经验具有透明性，它才得以阐明历史生活世界的结构、它的正式的和内含的互动模式及其合法性，甚至还有它的潜在的意识形态。特别是那场关于

---

① 许茨/勒克曼（1975 年），第 42 页及以后诸页。

② 同上书，第 43 页。

③ 参见下文，第 8 章第 2 节及第 5 节。并参见耀斯（1977 年），第 1 卷，第 9 章，在那里我试图把范例的微小体裁解释为前文学的次背景。就安德烈·乔利斯对"智力职业"这个术语的解释，这种职业能把实用主义日常知识的各种不同要求变为主题并加以处理。

“家庭的温馨”的讨论意味着，我的这一论点被证明是正确的。如果人们从分析《恶之华》开始一直分析到最平庸的报刊诗歌，就会发现，法兰西第二帝国的资产阶级生活世界的历史和社会史所没有明确记载的或者未曾提及的东西，却被在1857年那一年里写成的抒情诗歌——甚至在虚构的视域这一程度上——活龙活现地表达了出来。审美经验和实际经验的密切关系产生出这样一个令人感兴趣的问题：审美能否称得上是一个封闭的小世界？（对意义诸领域的分类作系统的阐述，这仍然是有关学科急待解决的一个共同问题。）日常生活世界中的审美经验的特殊地位导源于穆卡罗夫斯基早已提出的那种特殊性，即艺术能够补偿其他功能。因为“它为一个未来的时期保存着某些已经丧失了原初实际功能的人类的产品和制度，从而使这些产品和制度能再次为人所用。但是这一次却具有了不同的实践功能”。[①] 审美经验所具有的形成传统和更新传统的力量假设了其意义领域并不完全包含在此时此地一个封闭的小世界中。它的超验的特征还非常明显地使它与其他小世界形成鲜明的对比：如果有人按照知识社会学重新阐述穆卡罗夫斯基在审美功能分析中的深刻见解，那么审美经验就能形成它自己的世界，而不必拒绝回过去参照悬置的日常生活世界或者它的某一个意义领域。毋宁说，审美经验可以与日常世界或者任何现实进行交流，并能够消除虚构和现实之间的两极对立。正如沃尔夫冈·伊泽尔所说的，“虚构不纯粹是现实的对立面，它还告诉我们一些关于现实的情况。”[②]

---

① 穆卡罗夫斯基：《审美功能》，第22页。

② 伊泽尔（1976年），第88页。

上述论点当然必须参照非模仿艺术来进行细致分析：建筑和音乐比诗歌和绘画能更直接地使观者或听者变为一个完全封闭的审美小世界的一部分。正是通过自己的语言，建筑和音乐才成为令人喜爱的媒介，人们用它打开了意义的其他领域的视域，特别是打开了宗教经验的意义领域的视域。因此，A·许茨论及“幻想的世界”时用复数，而且没有为审美经验规定一个具有自身意义结构的自主的意义领域，这是非常妥帖的。[①] 除非许茨的至今尚未问世的第2卷对这个问题提供了某种答案，否则我们将仍然无法确定人们如何能想象一个意义领域向另一个意义领域的转变，特别是如何想象审美经验的密切联系。说这个转变也只能通过“伴有惊人的经验的跳跃”才能完成，同样不解决问题。[②] 的确，当戏院里帷幕徐徐升起时，或者当某人为一幅画所“陶醉”时，对日常生活世界所持的那种自然态度便消失了。但是，“通过否定”，被取消的日常现实作为经验的视域依然存在。在这视域面前，故事展开主题，揭示那个悬置的世界的意义。这里举一个许茨使用的例子[③]：末代骑士的故事是这样一种视域，在这一视域中，堂吉诃德必定在他那幻想破灭的漫长旅途中认识到了一个变化了的世界所具有的平庸意义。而这个难以驾驭的、不理想的世界随后又成为一种视域，在这一视域中，骑士冒险的理想“通过否定”而暴露得更为清楚。但是，如果人们在古代骑士诗的封闭的意义世界中轻信所言，骑士冒险的理想就不

---

① 许茨/勒克曼（1975年），第42页及以后诸页。

② 同上书，第43页。

③ 同上书，第47页。

会那么清楚了。也许还应该指出的是，按照“如果现实不依循我的原则，它就会更加糟糕”的座右铭，重新创造出这种骑士冒险的理想的堂吉诃德同样表明，向另一个封闭的小世界的转变并不总是需要跳跃，不断的重新解释也能产生这一转变。

为了结束讨论，我采纳了 K·施蒂尔勒的言语行为理论的成果，这一理论是以我的接受美学的研究方法为基础的。[①]他对文学接受形式的分析，即在幼稚的语言运用和反思式的语言运用这两个层次上把实用的和虚构的文本的接受行为连接成为语言行为的一个持续的系列。这又是建立在胡塞尔区分的内部视域和外部视域的基础之上的，并引出了关于文学虚构的生活世界的功能问题。施蒂尔勒提出的解决办法纠正了广为流传的文学虚构的自指性概念。伊泽尔也曾对这个概念提出过疑问。施蒂尔勒的论点是：“虚构的世界和现实的世界各自为对方提供视域。世界看上去像是虚构的视域，虚构看上去像是世界的视域。”[②] 穆卡罗夫斯基没有解决的问题——审美功能怎么能够既是对交流功能和情感功能的辩证否定、同时又能传递某种东西——在虚构和现实的关系中得到了解答。这一关系在这里表现为主题和视域之间的辩证关系。虚构能够使自己的世界在各种可能性的广阔视域内熠熠发光，冲破业已确立的社会现实秩序。但是，虚构也能提供一个似乎不可变更的秩序的封闭视域。这个秩序否定历史世界的变迁，把所有个人的行为简化为社会行为的角色表演。我

---

① 施蒂尔勒：“什么是小说文本的接受？”（1975 年 a）和《作为情节的文本》（1975 年）。他对于文本和实用语言学的批评和伊泽尔对于言语行为理论的批评（1976 年，第 89 页及以后诸页）使我们没有必要再在这里就此进行讨论。

② 同上书，第 378 页。

的第二个范例(第 8 章第 2 节)通过“世界戏剧”的虚构来解释这种颠倒现象。“世界戏剧”通过各种历史人物来表现社会行为的世界，甚至预示出现代社会学的角色概念。这种虚构可以成为经验世界的视域，反过来，它最终也界定了日常世界中审美经验和其他意义领域的亲密关系。我将在我的第三个范例(第 8 章第 3 节)中通过自传的历史来说明这一点。这里，奥古斯丁的《忏悔录》和神的尽善尽美的属性(使人意识到自己的缺陷以及对造物主的依赖)提供了基督教信仰的小世界的视域。当审美经验明显地通过卢梭的努力，占用了神的属性，并把这些属性变为“不可名状的个体”所具有的经验的标准时，现代人的自我塑造就必须以基督教信仰为前提，并且超越这种信仰。

1.8.1　可笑性和喜剧性的界定

鉴于可笑性和喜剧性的各种表现，我们能否在生活和艺术、实际行为和审美态度之间划出一条界线呢？特殊的审美经验是从什么地方开始的？如果笑的行为先于审美态度，那它怎么能够为审美经验所改变或者为审美手段所引发呢？像这样的疑问都是审美经验理论中的老问题。E·苏里沃在解决这些问题方面进展最大。但是以快刀斩乱麻的简单方式解决问题的特点往往是在解决了一方面的问题的同时，又遗留下不少尚待深入探讨的问题。他把可笑性归于日常生活世界，而喜剧性则归之于艺术。可笑性中偶然的、自发的东西常常使我们藐视所有的礼仪和道德，或者是以一笑置之。但经过审美纯化，就变为人为地创造和表现出来的喜剧性，合乎道德标准，并在后者中(即在艺术中)上

升到一种交流功能的高度。因此，喜剧世界固有的审美功能是一种过滤器，能够把笑的单纯否定性和道德缺陷转换成某种肯定的东西。苏里沃把这描述为净化的过程。笑这种现象作为一种直接反应，就像恐惧或者某些其他情感一样，自身还不具备“审美价值”。只有通过“长期自我修行”的演变，笑和所有其他所谓的基本感情才独特地具备审美价值。苏里沃有时用诸如升华、纯化、“反省”等概念谈及这种长期的、自我修行的演变。或者又把它解释成肯定因素的增长过程，这种因素来自艺术，能中和粗俗的、狂妄的或者非道德的笑。[①]

这个吸引人的论点把审美经验的特点解释为对基本情感态度的转变（这样，悲剧情感就表现为恐惧经审美而达到的纯化，是对尽善尽美的钦慕。我则把它称为诧异经审美而达到的纯化）。这种解释的优点在于可以把审美理论从寻求基本审美情感的任务中解脱出来。其不足之处则在于部分地是法国古典主义传统（苏里沃最为精通）的一个功能，因而可以在不损害他的主要观点的情况下得以克服。我利用“审美态度”的概念纠正了这样一种过时的见解，这种见解认为审美必须被界定为“附加的艺术因素”，因而具有“积极的价值”。苏里沃把基本的感情状态向审美感情的转变描述为“自我修行”的一些阶段；这种转变（尤其在喜剧净化中）当然并不意味着作为结果的审美态度就是对积极的、业已确立的规范或者价值判断的承认和接受。[②] 但是，类似的道德偏见也出现在什么

---

① 苏里沃（1948 年），第 148 页：由于另加的一种艺术因素；第 150 页：当道德观点出现时，就会有一种嬉笑者反省的修正。

② 同上书，第 154—155 页。在描述这些阶段的过程中，我看到了在情感的第三步中的审美化的开端。

是作为笑的基本类型的定义中。笑分为“粗俗的笑、简单的笑、简单否定的笑、简单拒绝的笑、自发的自我保护的笑”。这样，苏里沃就剥夺了笑的矛盾的一面，即笑可以既是快乐的表达，同时又是一种挑衅性的发泄。E·迪普莱尔要求关于笑的理论必须能够解释这种矛盾的“快乐和怨恨的连结”[①]。苏里沃没有公正地对待E·迪普莱尔的这个要求。因此，苏里沃也忽视了H·普勒斯纳要求人们注意笑的最初特征是反应这一点。当个人面对一个他无法用其他方法对付的窘境时，当他通过笑，即身体代表他作出的反应而让他恢复了他的“距离的自由”时，苏里沃所仅仅视为一种自发的挑衅行为的那种东西就不一定是完全没有道理的了。[②] 笑作为一种生活现象比苏里沃所描述的更加丰富，也更加含混。笑与喜剧之分并非简单地等于否定与肯定之分。这儿所谓的肯定就是感情的无法控制的迸发和审美判断的释放。然而，无论是迪普莱尔还是普勒斯纳，都没有探究这条分界线在什么地方，也没有把笑作为审美行为的一种形式来加以讨论。因此，如果要把他们的新发现和苏里沃的喜剧理论结合起来，就要求人们首先对以下一点作出解释：当笑的对象不再是真实生活里的一种窘境，而是舞台上的一个喜剧性事件时，笑作为反应的特征是否会起变化以及怎样起变化。

沃宁试图用符号学方法来描述剧中的喜剧“信息”以及作

---

① E·迪普莱尔，《笑的社会学问题》，载《法国与外国哲学评论》，第106期(1928年)，第214页。

② 普勒斯纳(1961年)，第123页。文中所有英文引文(包括这段引文)都来自《笑与哭——关于人的行为的局限性的研究》，J·S·丘吉尔和M·格里恩译(伊文斯登，西北大学出版社，1970年)，第92页。

为观众"回应的"笑，把这看作一种交流过程，并试图在专注于这个问题的戏剧样式的语用学中找到立论的根据。与苏里沃的理论相比，沃宁的论点有利于避免一种唯心论、因而是对喜剧的片面的解释。他认为引发笑的机缘是两个世界即观众的真实世界和舞台上的虚构世界之间的喜剧冲突，而不是喜剧性的事件或人物本身。因此，这种冲突并不维系于任何分成等级的价值体系。喜剧的信息不在喜剧自身，而是来自它所侵扰的那个正常的世界的层面。因此，观众作为参与这个过程的接收者有着自己的观点或期望，他们比在悲剧中更为直接地卷入剧情，因为悲剧要求观众与悲剧英雄产生认同而喜剧则把观众置于一定距离之外。[①]

但是在这里，喜剧的"信息"和大笑的接收者的"回应"显得似乎有点自相矛盾。这种情形对符号学提出了远非这门学科所能满足的要求。因为，"喜剧信息"决不是一种具有为人们所理解的内容的信息；观众以笑声表示承认的东西是上述那种喜剧性冲突，即当观众接触到喜剧中的那个不合逻辑的相反的世界时，他们对真实世界的正常理解就崩溃了。同时，公众的作为回应的笑并不真正是对某个信息的解释，更谈不上是对它的阐释了。任何单纯以笑作出反应的人都不可能向"发送者"作出他自己的回答，而且这样也往往不顾及笑者以后可能会思考他的笑的喜剧机缘是否还传递了某种实际洞察力的问题。从舞台喜剧事件中获得的特殊的快感，是不能用符号学来加以解释的，而只能用阐释学来加以解释，只能用

① "喜剧的实用符号学原理"，载《诗学和解释学》第7卷，第279—333页。

J·里特尔的理论来作出解释。[①] 这种快感产生于一种对被严肃的规范所压制或忽视的东西的喜剧性肯定，是无法用喜剧特有的观众和喜剧角色之间的一种特有的和谐来作解释的。诚然，具有自我参照性质的戏剧把观众置于一定距离之外。但是，这种距离既可以用来为喜剧效果服务，也可以用来为悲剧效果服务。（阿努伊对古典悲剧《安提戈涅》的改编便是一例。）的确，观众和喜剧人物之间的关系没有观众和悲剧英雄之间的关系那样直接。但是，这当然并不排斥观众可能会钦慕一个喜剧人物或者同情这个人物，并与他认同。不论这种以笑为手段的认识是由"和某人一起"笑所引起的，还是由"嘲笑某人"所引起的（按沃宁的话说，是与司卡潘这个角色"一起"笑，或是"嘲笑"达尔杜弗这个角色），情况都是这样。喜剧中的审美快感是以确定的期望作为保证的。这期望便是，作为回应的笑只须证实已经表现出来的那种"对于否定性的肯定"。因为与真实生活中的可笑形成对比的是，舞台上的喜剧性使嬉笑的观众不用冒风险去面对并努力对付窘境或者灾难。舞台上演出的戏剧对被严肃的规范所抑制的不合逻辑的因素已经完成了喜剧性的肯定，由此保证了"基本的轻松愉快的心情"，这正是作为参与者的观众在一场"笑的聚会"中所期待的。

由于对喜剧世界的喜剧性产生的笑具有反应的特征，沃宁的强调之点是正确的。他认为，这里涉及的是以笑作为对同伙行为的默认，因而，这种笑从本质上讲是某种可以交流的东西。但是，沃宁告诉我们，被里特尔等同于喜剧性的那种现

---

① 《诗学和解释学》第7卷，第326页。

实生活里的可笑性几乎找不到这样的同伙。它不是在演戏，而是在攻击。而喜剧则不是攻击，仅仅是演戏。它描写矛盾的事物，构造相反的世界，从为喜剧所破坏的规范看，这是些不合逻辑的世界。而从它给观众带来的快感看，它们则是具有肯定意义的相反的世界。[①] 为了维护关于审美经验的理论，我们必须对这个论点作一番考察，看看喜剧性是否完全局限于审美态度以至它在艺术之外的表现不得不被解释成审美态度向生活的回归？在另一方面，人们也不得不研究一下，可笑是否必定是不合乎审美和道德的要求的，因而只有以一种升华了的或者间接的形式才能进入艺术的殿堂。

概念的历史及概念在当代的使用情况证明，必须明确地区分"可笑性"和"喜剧力"，[②]区分可笑的难以驾驭性和净化了的喜剧的力量。我们可以说某人"使自己变得荒唐可笑"，但是不能说"他使自己变得富有喜剧性"。我们还可以说"我的父亲很少笑，他没有幽默感"，但是不能说"他没有'可笑'性"。这种情况指明了在诗学传统中的一条划分得最为明确的古老的界限。"可笑"并不作为一种恒久的品质，而只是作为一次偶然的失误而与某人相联系(莫里哀说："一个人在某些事情中可能显得荒唐可笑，而在其他事情中却显得非常有教养")。[③] 由于这个术语最初被用于违反社会准则的人身

---

① 《诗学和解释学》第7卷，第332页。

② 根据M·富尔曼的看法，"喜剧力"的阐述，显然不是来自古典作品，而是可能由于在接受休托努斯《泰伦斯的一生》中的一段文字时产生的一种误解："如果为了你的写作而驾驭住你的邪恶的力量，你的喜剧的优秀就能把你置于与希腊人同等光荣的地位，你就不会在这个领域中遭到蔑视。"

③ 莫里哀：《妇女学校的批评》。

上，它构成了习惯用语用以引出一种责难："可笑的是……"很清楚，这里的"可笑的"不能为"喜剧的"所代替：责难容不得喜剧性。因为喜剧性显然不适合于促进人类行为的典范化。"喜剧的力量"则产生于可能涉及一个或更多的人的情况，而这一情况不可能由他们来负责。这种作为事件出现的特点可以回溯到"属于喜剧的"一词的基本意义。就是说，可以回溯到舞台上的某个事件，它可以使某些人，即观众，感到有趣或者发笑。从作为"喜剧中的惯常现象"的"喜剧性"的意义上说，喜剧从一种背景(作为舞台语言的专门用语)到另一种背景(日常生活)的转移在拉丁语的发展中是一种晚近出现的现象。一直到多内塔斯和希罗尼莫斯(后期的古典作家)以后，我们才发现这一现象。①虽然这是一个相当重要的转折，我们却无法追溯喜剧一词作为戏剧界使用的专门术语和日常生活中使用的这个术语是如何相互重叠的。因为关于这个词的历史不幸已付之阙如了。

在诗学传统中，我们也能够从"可笑性"和"喜剧性"的对立中了解到其他一些事情。在和谐和严肃之间所允许的有限空间以及对可笑一词的使用在修辞学上所作的限制使得以下推论得以成立，这就是，在古典时代的日常世界中，表现可笑被认为是带有威胁性的。亚里士多德认为(《诗学》第5节)，

---

① 富尔曼指出的，参见多内塔斯(威斯内编)，第2卷，第358页、第2章："在这个场景中，那是用来教导那些观众的，可以看到外表上的魅力、幻想和喜剧的智慧；由于这是诗的艺术，当把情节的任务转给叙述时，喜剧的行为仍然似乎可以见到并得到表演"；希罗尼莫斯，《书信集》，第50页，第3行(关于一个年轻的和尚，一个对手)："他在语言方面是如此优雅，因为他身上点缀着喜剧的智慧和魅力……"

喜剧可以模仿的仅仅是那些由于某种缺陷或者面目丑陋而显得可笑的人物，而且他们在这种可笑中可以免于遭受痛苦或者伤害。因此，可以推测，在古典主义时期的日常生活中，可笑被认为是一种会引起痛苦、伤害的力量，甚至会使有关的人身败名裂。这是由于，笑是不易驾驭的，它不宽恕值得同情的东西，也不宽恕引起厌恶的东西。当时还要求雄辩家将嘲笑这一武器的运用范围限制在怜悯和憎恨之间。[①]这种确定范围的做法表明了当时的人们对可笑的那种神秘的恐惧感表现得何等严肃。这种情况在大革命以前的法国历史上表现得最为明显。根据F·沙尔克所指出的，这种情况表明"那个世纪为一种严厉的批评所统治达到何等程度"。[②] "可笑"使内心深处的自尊受到侮辱，人们见到这种毁灭性的力量便退避三舍。这在L·布鲁耶尔的作品中最为典型。他在《性格》一书中细腻地刻划了嘲笑的本质："相反，嘲笑是这样一种侮辱，它比其他任何东西都不易被人们所原谅。嘲笑是一种蔑视的语言，它的打击使人无处可藏，因为这是被嘲笑者自己对自己的看法。嘲笑的目的在于使被嘲笑的人自己感到滑稽可笑。……我们爱嘲笑他人，以及我们在嘲笑时怀有的那种快活的心情，是一桩非常可怕的事。"[③]

在现实生活中，这种可笑的极端例子显得非常粗鲁，以至

---

① 西塞罗：《演说家》，第2卷，第237—239页："因为在遭到指责时，令人可笑的既不是罕见的邪恶（尤其是与犯罪结合在一块），也不是罕见的无耻。"

② F·沙尔克："古代法兰西文学中的笑料"，引自《法国启蒙运动研究》（慕尼黑，1964年），第86页。

③ 拉·布鲁耶尔：《全集》，J·邦达编（巴黎，1934年），第336页。参见沙尔克，《笑料》第86页。

人们不再能够或者不再想发笑了。在法国古典主义文学中，这个例子与纯粹喜剧的审美概念形成对照。而后者的目的是使“聪明的和有德行的人”发笑。同样，按照L·布鲁耶尔的说法，这要求喜剧排除一切机智的或者猥亵的成分，完全出自人的“本性”。我们会说，喜剧必须来自孤立的喜剧事例，或者来自风俗和“性格”之间的差别。在这种差别中，有着“所有喜剧的根源，我指的是那种摆脱了嘲笑、猥亵或者暧昧的喜剧性，它出自本性，并使聪明的人和有道德的人发笑”。[①] 德国古典主义也像法国古典主义一样，认为喜剧是比单纯的可笑较为高级的概念。不过到了后来，人们发现主体性才是喜剧的真正源泉。黑格尔在他的《美学》中批评了莫里哀笔下的人物，因而做出了这样的区分："剧中人物所表现的愚蠢和片面性是仅仅使观众发笑呢，还是也使人物自己发笑；还有，喜剧中的人物是仅仅被观众嘲笑，还是也被他们自己嘲笑。"[②]

我们就诗学传统中“可笑性”和“喜剧的力量”这两个形成对比的术语的使用的变化作了简短的回顾。这种考察足以得出扼要的说明，在什么样的条件下喜剧能够通过重新调整对生活的审美态度而构成自身。被人们视为可笑和喜剧之间的界线的审美态度要求：(1)在幽默和严肃之间应有回旋余地，(2)喜剧的矛盾性，(3)观众的接受能力。如果要取悦观众，喜剧冲突的轻松性必须得到保证。也就是说，凡是会引起同情、轻蔑或者厌恶的严肃性必须被排斥于喜剧范围以外。从审美意义上说，某人或者他的语言对于某一种流行规范的偏离都

① 《布鲁耶尔著作选》，塞尔维编(巴黎，1865年)，第14页及以后诸页。

② 黑格尔：《美学》，第2卷，第1233页。

不是真正的喜剧。这里需要的是这样一种情境：对规范的背离采取的是喜剧冲突的形式，而介入的人不必为此承担责任。只有那种具有“喜剧感”的人才能体会出这种冲突状态的喜剧性。他作为不介入的旁观者，按照喜剧的准则进行观察，就能在一种情境中发现世界的喜剧性。

如果把上述三个条件用于H·普勒斯纳所提供的例子，我们就可以清楚看到，审美态度如何使现实生活中可笑的东西显得富有喜剧性。① 普勒斯纳在讨论柏格森时，举出下列在一切审美化过程开始以前可能产生的最基本的笑的五种场合：(1)幽默的自然现象(像柏格森提到的某些云彩或者岩石的形状、或者半跛的狗)；(2)“那些长得稀奇古怪，就像是大自然开的玩笑”的动物(如河马、海牛、犀鸟等)；(3)生物和机械物之间的对比(会蹦跳的玩具娃娃、雪球、活动木偶)；(4)具有喜剧特征的人体(如过分高的鼻子)；(5)两个人之间引人发笑的相似、伪装、以假乱真等。我们很快就能打发掉第一种情况，因为，它显然事先就规定了必须找到和人类的形象或者领域相类似的喜剧的、幽默的自然景色，就像它事先规定了某种审美态度一样。关于第二种情形，即动物的幽默的外形，普勒斯纳这样写道，“这不再是一个与人有关的问题”，而是动物自己的规范和“自然”比例问题。例如河马的滑稽外形就与这些规范和“自然”比例不相吻合。但是，“这种与规范的不符仅仅是表面的”，而且也并不真正具有喜剧性，“因为动物是无法使

① 在以下所述中，我坚持苏里沃的区分，并对普勒斯纳的语言作必要的纠正，以避免混淆。普勒斯纳所用的术语在这儿恰恰是对苏里沃的术语的颠倒：他把日常生活中引起大笑的场合称为“喜剧”。

自己改变模样的"。在我看来，他的限定最终无异是说，尽管动物的喜剧成分不一定就是由于动物的"自然形式"反映出人的自然形式而造成的，但是，这些喜剧成分的基础是喜剧性的转嫁。尽管"只有对作为自由存在的人才能要求其具有规范"，但是，动物像人类一样也能通过它们的外表与规范相抵牾。

在雪地上滚动的雪球成为某种比例不相称的不同的东西；普勒斯纳以此为例，介绍他的矛盾概念："不管怎么样，矛盾仍然表现出来，并竭力把它作为统一体要人们接受。"这样，客体世界的仍然非真实的喜剧与严格意义上的喜剧就非常接近了。普勒斯纳最终把喜剧限制在人的领域内。雪球越滚越大，这会引人发笑。但是，只有在审美定势发现了滚动的雪球和在增长中的雪崩，即发现了使人快乐的游戏和令人恐惧的自然力之间的矛盾时，笑才变成具有喜剧性。不过，这种矛盾状态的喜剧特征最终来自于与人类自身卷入其间的领域的类比，"只有人才真正具有喜剧性，因为人同时属于若干个生存层次"。换句话说，当审美态度在某种对立状态中发现了人类经验的两个不同层次之间产生的喜剧冲突时，这才算是跨过了真正喜剧性的门槛。"作为社会存在的个人，作为在性格和类型上受心理和生理条件制约的道德的人，以及包容在体内的智力，这几方面交织在一起，就不断地出现了与这种或那种规范相冲突的可能。"过分高的鼻子(第四种情况)之所以具有喜剧性，是因为鼻子高得达到了"不妨说，整张脸要靠它引导"的程度。完全因为衣着雷同而产生的可笑的相似性(第五种情况)也会以喜剧的面目出现，就是因为它造成了一种出于无意的惹人讨嫌的群体一致的现象(例如在一辆缆车的乘客中，

出现一个牵着达克斯狗的旅行者，后面恰巧跟着第二个、第三个……和他一样的旅行者）。这些例子不仅说明存在着像社会形成以前的笑这种东西，它并不受至少需要两个人的对话的约束[1]（第一至第三种情况），而且说明喜剧性本身"并非社会的产物"[2]，而是受人类学的制约，受人的"古怪的位置"的制约。从这个意义上讲，它还与迪普莱尔所描绘的笑的社会现象部分相一致。

在上面最后提到的例子（第五种）中，迪普莱尔指的是那种既能导致"欢迎的笑"也能导致"拒绝的笑"的团结一致的效果。普勒斯纳的例子表明，社会群体之间的欢迎的笑和拒绝的笑本身并无喜剧性，只有当它们成为"对喜剧冲突中骚乱因素的一种基本反应"时，它们才具有喜剧性。一个群体用以欢迎一个新成员或者拒绝一个陌生人的笑，以及有关人员借以在新的群体内团结一致或者组成一个分裂出来的小群体的笑，都是在喜剧分界线的这一边出现的。只有当审美态度在群体之间的分歧中找到了喜剧性冲突的矛盾时，那种笑才能越过这条界限。迪普莱尔认为，社会性的笑的特征在于，被拒绝的个人在别人眼中始终是另一个群体的成员，也就是说，他不是作为个人而是作为典型的另一物才受到嘲笑。当人们把受嘲笑的人抽象地予以分类，或者把他归入虚假的群体以将其打入冷宫（"人们难以断言，所有的岳母都是一个社会群体，或者所有的守财奴都是一个社会群体"）时，这种可笑性便可

---

① 与迪普莱尔的"笑的社会学问题"相对，第25页："不存在前社会的笑这样的事情。就笑的要素而言，笑总是涉及两个或者更多的人。"

② 普勒斯纳：《笑和哭》，第87页。

通过虚假的群体一致性所产生的矛盾状态，转变为喜剧。再进一步，我们可以经常看到这样一种情形，"拒绝的笑"的可笑性反过来变成了"欢迎的笑"的不协调的喜剧性现象。在一个两派观点截然相反的聚会上，演说者如果能使对立的双方为某件事情发笑，那么就会出现暂时的团结一致的局面。它是喜剧性的，因为一分钟之前双方还是剑拔弩张。当辩论的严肃气氛恢复时，人常常伴随着一种懊恼的心情，似乎同对手分享了笑是一件见不得人的事。"表现自身并竭力使人们作为一个统一体而接受下来的那种矛盾"，在这里构成了两个阵营之间暂时和解的欢笑这种喜剧特征。这种情况同样适用于作为社会性欢笑的最高层次的幽默。迪普莱尔建议用"欢迎的笑"和"拒绝的笑"的水乳交融来解释幽默。但是，像"为了使讽刺保持幽默性，拒绝必定得在欢迎的同一刻发生"这样模糊不清的要求的意义何在？我们在像匹克威克先生或者堂吉诃德这样的喜剧人物身上既发现了可笑的地方（拒绝的笑），又发现了值得同情的地方（欢迎的笑）。这些人物在我们面前出现时带着那种矛盾的喜剧色彩。弗洛伊德在对幽默家式的主人公进行分析时，绝妙地描述过这种矛盾性，把它看作现实原则和自恋之间的喜剧性冲突，看作敌对的现实所提出的要求和胜利地坚持了自我不受侵犯原则的做法之间发生的喜剧性冲突。

讨论到这里，J·里特尔的理论将有助于我们在喜剧性的矛盾状态和普勒斯纳所说的作为反应的笑之间划出多少较为鲜明的界线。即使作为反应的笑，它在予人以宽慰的同时，也含有受生理条件制约的必然性。而喜剧性则要求并力图实现一种自由的因素：喜剧能使人觉得有趣，却不一定引人发笑。

出于这一原由，我们只能以笑而不能以其他方式作出反应的情景，是不具有喜剧性的，它只是一种边缘情景，"和真假、好坏、美丑之类的抉择毫不相干"（第122页）。审美态度一旦发现了喜剧冲突的对立状态，它便获得了保持一定距离的自由，从而使我们能借此对付（至少在审美意义上）带有恶兆的情景。但是，喜剧的释放力量确实只能来自不同的生存准则或者不同层次的矛盾状态。这些准则或层次不属于同一等级，它们处于严重的冲突之中。可是它们却出人意料地使被严肃的准则所排斥的微不足道的东西发挥作用；对这些微不足道的东西予以肯定，或者用作为里特尔观点的变体的马夸特的说法，容许"微不足道的东西在正式认可的范围内彰明较著，在公众一致认为是微不足道的范围内，成为正义认可的东西"。[①]苏里沃试图把日常生活的可笑性与艺术的喜剧性区分开来，普勒斯纳的理论处于分界线的这一边，而里特尔的理论则在那一边。但是，正如我对三种态度的综合所表明的，审美态度可以同时从两个方向跨越这条界线。一个方向是使可笑性得以升华，使它在艺术世界里和舞台上产生喜剧性；另一个方向则把现实世界中的笑及其笑的对象加以审美化。

当然，苏里沃并没有忽视喜剧性冲突的矛盾性以及可笑的东西的审美化。但是，他过于匆忙地把前者归结为在艺术的"使人获得解放的价值"和日常现实的压抑人的力量之间的冲突。同时，他又片面地认为后者导源于下列这种特殊情况，即笑的审美教育能够教会我们把一个自然物体当作一件艺术赝品或者大家公认的创造者所开的创造性玩笑，从而发现它

---

① 马夸特："快乐的流放"，载《诗学和解释学》，第7卷，第141页。

的幽默性。("这种机会产生的东西恰恰就像是一个聪明的喜剧艺术家最杰出的作品。"[第179页])蜜蜂嗡嗡地撞上了教室的窗户,这看上去之所以显得具有喜剧性,仅仅是因为它与被人们体验为道德抑制的训诲发生了冲突;但是,这里面最重要的是,由某种"在正式认可的事物中的微不足道东西"的喜剧性举动可以触发出人意料的暂时获得解放的局面。苏里沃调查了人们对举止笨拙的人跌倒在地时发出的哄笑,他甚至能指出柏格森的错误,而且还通过统计数字表明:一个人的跌倒本身并不足以让我们发笑;在这样的情况下更常见的是人们出于同情的笑,而非否定的笑;最后,如果另一个人的不幸具有喜剧性,那么,笑的这两个层次就一定是相互影响的。只有当人们从审美的角度,把在光滑的冰上咚地一声摔一跤的动作看作"非自愿的杂技表演"时,这一动作才显出其喜剧性。这里,相反的例子是丑角。我们知道,丑角的缺乏技巧是故意装出来的,因而也是一种艺术效果(正如苏里沃恰当地评论的那样,这种艺术有目的地重新构成一种从本质上说是可笑的形成特殊风格的范式)。从生产—审美的角度解释喜剧性的相互作用——在一个例子中是对出于无意的杂技表演的假定,在另一个例子中则是故意策划的灾难——明显地需要接受—审美这一前提。但是我这儿的意思指的是审美态度的预先工作。假如喜剧性要在跌倒者的行为中或者是在丑角的笨拙举止中表现出来,那么这项预先的工作就必须首先揭示这种相互作用,并认识到在这个平凡的事件中蕴含着公认的规范。这项预先工作,即"幽默感",本身就可能是创造性的。以下这则轶事清楚地证明了这一点(其深刻的喜剧性实际来自创造性的评论,它超越了事件本身)。有一天,著名动物学

家赫克下电车时滑倒了，礼帽压在身子底下，那顶顶部可以折叠的大礼帽这时被压得扁扁的；这时一辆马车从他身边驶过，赶车人安慰他说："可怜的人，这种把戏可不会让你挣钱的。"如果我们回顾一下人们多次议论过的早期哲学家泰勒斯的例子，就可以明显地看出，色雷斯女仆的机智毫不逊色于柏林的那个赶车人，嘲笑一下泰勒斯并不需要机智。但是如果人们发现（虽然这很可能是审美态度的最初例证），喜剧性的永不枯竭的源泉是人们从理论和实践的相互作用中开掘出来的，那么，机智就是必不可少的了。

我们还可以问这样一个问题，当日常生活的可笑性没有经过喜剧性的升华而进入艺术领域时，会发生什么情况？可笑性的否定性怎样才能既保持它的咄咄逼人、揭露本相、打破成规的力量（它与艺术上固有的理想化倾向针锋相对），同时又服务于艺术？可笑性的这一功能主要由于讽刺文而为人们所知。讽刺文作为一种文学类型，其传统和效果具有这样的特征，即它始终受到法规和禁忌的约束。这些法规和禁忌将难以驾驭的可笑性限制在一定范围之内。这种情形不仅表现在古典主义者对"纯洁性"的要求中，也表现在推广上有所控制，以免个体遭到讽刺。[①]因为最重要的是要把喜剧性限制在实现道德目的范围之内。毫无疑问，讽刺采取的是人们公认的观点；它的嘲笑直接针对那些反对它的东西，界线甚为分明

---

① 参见布瓦洛：《讽刺文学》，IX，II，第 267 页及以后诸页。关于要求不说出正遭攻击的人的名字这个问题仍然在佩罗特的《古代与现代的对比》中进行讨论，参见重印本（慕尼黑，1964 年），第 3 卷，第 224 页及以后诸页："讽刺，富于教训和新奇，只有它能够把愉快的和有用的事物调和起来，并用在常识之光中得到清洗的一句台词把心灵从他们时代的谬误中解脱出来。"

(拒绝的笑),而且也不可能公平地对待受到排斥的那一方的观点。如果认为轻松的讽刺用戏谑为武器来攻击人类的弱点和恶习是纯属喜剧性的,或者把具有鞭挞作用的讽刺所要求的那种愤怒格调等闲视之,那么人们就将失去讽刺的目的,就将对这一文体的合法性作出错误的判断。在俄国文坛上,喜剧性从处于臣服状态的讽刺转变成仅仅在表面上有关的怪诞。关于这种情形,D·茨奇泽夫斯基说得很明白:已被驯化的讽刺的可笑性从历史上看,往往是站在旧的(或者新的)政权一边的;它用于压制难以驾驭的新事物和不听指挥的人们,而不是去更新或者改变社会秩序。[1] 另一方面,正如J·斯塔罗宾斯基在他对《拉摩的侄子》的解释中表明的那样[2],法国启蒙运动时期的发展在好些方面超越了古典主义讽刺的界限。狄德罗的讽刺预示了黑格尔的"苦恼的意识"的论点,它以嘲笑为武器率先颠倒了社会的等级制度,把嘲笑作为"刺激性的奖赏"来引发遭到压抑的"地产平等"思想,来颠倒控告者和被控告者的关系,并最终颠倒讽刺性揭露的古典主义功能:通过荒诞可笑的形象,如今主宰着批评的,恰恰是那个微不足道的人,即先前的讽刺对象。

稍微浏览一下可笑性和喜剧性之间的界限问题便可使我们得出如下的结论:在启蒙运动的讽刺作品的最盛时期,嘲笑这一武器对严肃的规范作出了还击,因为后者曾把嘲笑的难以驾驭的力量置于有效规范控制之下。造成这种情况的那种

---

① D·茨奇泽夫斯基:《讽刺的奇异风格》,载《诗学和解释学》第7卷,第269—278页。

② 斯塔罗宾斯基:《贝尔坦家中的晚餐》,同上书,第191—204页。

潜在功能恰恰便是喜剧性力量，它用颠覆和破坏的方式帮助现在已变得顺从的可笑性，向一切有效的规范的公开力量作斗争，维护它那被压制的做细小事情的权利。尽管喜剧性来自艺术经验，并且只要它得以实现，它就预先规定审美态度，但从本质上说，它还是既不屈从于现有的权势，也不保守的。这就重新产生了这样的疑问：人们是否有理由怀疑笑是保守的，以及按照沃宁的观点，喜剧的快感“只有在所有的批评都从属于一种对特定事物持基本肯定的态度的时候才会发生”。[①] 这一观点现在是否能得到新的理由支持呢？

1.8.2 社会学的和审美的角色概念

社会学的角色概念目前很时行，而且已经时行了一段时间了。对于文学史家来说，这并不是一件令人烦恼的事情，而是一件他可以在理论贫乏的“穷亲戚”家中暗暗欣喜的事情。我并不是说，这种可怜的欢愉在于向一个相邻的学科表明，它已经被一种它所没有看透的隐喻式的语言所欺骗；也不是说，这种可怜的欢愉没有明白它的角色概念是受美学史的塑造的。像许多审美范畴一样，角色和表演、场景和观众具有阐释学的优势，可以把行为方式加以主题化。人们可以从这些范畴中获得行为方式。因此，不需要首先从隐晦的意图中推导这些范畴所取得的成效。人们对使用“社会活动舞台”诸理论角色的隐喻性感到满意（的确，从表面上看也离不开它），这应该成为一种机会，让双方共同来阐明审美的和实际的角色行

① 《诗学和解释学》第7卷，第332页。

为。原先领域的所有成分并不都能参与范例的形成，这一点并不能使上述类比显得合理。相反，在这些情况中出现的省略现象却表明了这种采纳的倾向、它所付出的代价以及在这个过程中出现了什么样的理想化。

在我们的例子中，戏剧角色的表演具有三个方面的成分：初创者、演出者和观众。在初级的审美的蜕变过程中，形成了一个以神为中心的范式：上帝成了初创者，人成了上帝的演员（或者说傀儡），宇宙是舞台，一个特权集团（天使、圣徒、最终是上帝自己）成了观众。[①] 在第二阶段的社会学的蜕变过程中，角色地位被部分地重新作了安排，另有部分则省略了；社会变成了角色的创造者，个人成了可以互换的角色的载体，日常世界成了社会活动的场景。通常没有人担任观众的角色。原因大概在于，持批判态度的社会学家不敢贸然按照职位去占据仍然空缺的观众席位从而以他的分析的—经验主义的方法去考虑这种解释的条件。但是，另外一种省略甚至可能更为重要：鉴于戏剧演员必须扮演的是通常连一句台词都已规

---

① 柏拉图的预言来自《法律篇》644 d。这被看作是讨论演讲的一个源泉，而不是一个戏剧的比喻。它有意不讨论玩物和严肃的意图这个对比。这说明，作为玩偶的人在他们的手中握着线索，根本不把观察者的位置主题化："我们也许可以想象我们每个人作为有生命的创造物只是神创造的玩偶，可能只是一种玩物，或者可能是具有较为严肃的目标的玩物。"（选自柏拉图《对话录》，爱迪斯·汉密尔顿和汉丁顿·凯恩斯编，纽约，波林根基金会，1961 年。）在基督教传统中，观察者要求从保罗书第 1 节，哥林多书第 4 节、第 9 节获得特殊的意义。在这儿，明显地把使徒与古罗马圆形竞技场中的格斗者相提并论。上帝让这些格斗者注定致死，用这种做法来警告人类："因为我们被造出来就是为了向这个世界、向天使、向人们展示的。"从索尔兹伯里的约翰内斯的《光彩的编篮》中可见，最后是上帝自己和受到赐福的忠实的英雄变成了尘世游戏的观察者。对此，参见柯蒂斯（1958 年），第 146 页及以后诸页，他完全忽视了意义上的这一转变。

定了的角色，但自相矛盾地，他又可以而且必须发挥主体的自由来阐释这个角色。因此，长期以来，社会学所关心的只是角色行为的规范性的成就。最近，社会学开始讨论"角色距离"的功能，这就更加接近角色解释这一问题了。在区别社会学的和审美的角色概念时，最终必须考虑到这样一点：在角色理论的创造中，似乎只有社会学还考虑到一种超越时间的戏剧模式。实际上——这是文学史家满意地注意到的事情——社会学必定已考虑到了舞台的具体历史形式：达伦多夫推广的"社会学的人"这一角色概念，包含了起源于中世纪的"世界是个大舞台"这样一个概念。[①] 这正同格夫曼及其追随者提出的日常生活中的"自我表现"这种角色概念中包含旧式图画框架的舞台的自然主义戏剧概念一样。

借助于"世界舞台"这一审美范式，"社会学的人"这一理论能够从三个方面使历史的生活世界合乎理想。比如独立的舞台世界给人的感觉是有条不紊，各种角色按等级排列，使人忘记了事实上它仅仅象征着一个更为复杂的、没有秩序的、变幻莫测的现实的一部分。社会活动舞台上的社会生活表现为一种自成体系的秩序，它具有明确的结构，没有任何背景。在这里，没有人能够背离既定角色准备演出的剧目的常规，当然也不能消失在舞台后面。"世界大舞台"最终服务于世界法庭的思想，即在这个世界法庭面前，所有的人都按照他们所承担的义务和行使角色权力的情况接受审判，在这里，他们的面具最

---

① R·达伦多夫在他的《社会学的人》中把戏剧的角色概念与社会学的角色概念作类比并非偶然。第10版（奥普拉登，1971年），第22页及以后诸页，引自柯蒂斯（见前注）。

终必须被揭去，表现出在死亡前面的人人平等。与此相同，在社会舞台上，看来也是各式角色登台表演，角色的期待、习俗和法律保证人们恪守法规。因此，尽管个人认为自己是自由的，他的活动范围在很大程度上还是由肯定的和否定的裁决所决定的。当个人必须作为剧中人，带着地位标志表演时，他的不可预料的自由行为在观众眼里就变得可以预料而且明显可见了（这样一个在财产、职业、生活条件诸方面等级分明、地位标志和角色品性之间互相吻合的世界大舞台最为完美地把这样一种向典型化的还原理想化了）。同样，社会学的角色规定也把在个人种种行为中偶然出现的混乱变为一个可以测定的在某种条件下产生的种种期待的系统。由于这些期待具有目的性，它们可以像带有舞台指导说明的剧本那样被人们译解，并被人们精确地描述为不断重复的地位与角色之间的冲突。这样，审美角色概念中蕴涵的解释学就有可能创造出可能纯粹是分析的经验主义的关于受社会条件制约的行为方式的理论！

"世界舞台"的类比只有两点似乎难以成立。一是在这个舞台上，个人仅仅承担一个角色，而社会学感兴趣的则是把角色和人的这一事实上的统一转变为一组地位和角色的片段。必须把这些片段以各种不同方式结合起来。[①]然而这位演员是获得批准去扮演自己的角色的，就是说，就他的角色而言，使自己仿佛具有双重的人格，并且从这种美学距离之外返回到严肃的日常现实中去。而人们却不希望"社会学的人"让他自己被

① 达伦多夫：《社会学的人》，第23页。他的介绍性的例子是施米特老师的15个角色："作为父亲，施米特先生发现他处于与母亲、儿子和女儿的关系中；作为教师，他与他的学生，与这些学生的父母以及他的同事和学校的行政人员相联系；他作为Y党的第三任主席则与统治集团中的同事相联系，等等。"（第30页）

引入歧途，即“把他扮演中的社会个性视为某种虚假的个性，只需摘除‘面具’便可显出他的真实面貌”。[①] 但是，如果他不“扮演”，他又将如何公正地批判他的社会角色呢？既然不管他是有意识还是无意识，他都必须始终坚持某个特定的情境所要求他扮演的特殊角色，他怎么能够“不是演戏而是一本正经地”充当丈夫或者妻子、父亲或者母亲、医生或者教师的角色呢？[②] “扮演”社会角色而不认真对待这个角色，会像另一极端（即完全与某一角色认同而牺牲所有其他角色期待）一样引起道德制裁。就如审美态度中“仿佛”这一戏剧角色概念一样，社会学的角色概念也明确要求对角色采取一种特定的态度，或者保持特定的距离。而由于“社会学的人”是由现代社会中全体各色人等确定的，这种情况就更为明显；有的角色保持着距离（没有全部专注于目前所扮演的任何角色之中），这首先就保证了个人能满足各种不同的角色期待，这种角色可以在做一件事情的同时在心头藏着另一件事。达伦多夫没有研究这个问题。正是由于这个原因，他的理论最终倒退为一种唯心主义的“双重个体悖论”。在这个悖论中，社会行为的因果决定论和私人自由的领域（即作为角色集合体的人和自主的个体的人）没有经过任何媒介而并列在一起，仿佛后者在一切角色之外另有归宿所在。这样，如果真正的自我或“不可言状的”个体最终在可以互换的角色扮演者的后面重新露面的话，那么，在这种理论后面的“世界舞台”这一审美范式也在最后的（无意的？）一个隐喻中

---

① 达伦多夫：《社会学的人》，第28页。

② H·P·德赖泽尔用这一理论描述了那种不允许仅仅扮演自己的角色扮演者的社会学困境。参见《社会的苦难与苦难的社会》（斯图加特，1972年），第104页。

再次出现:"'社会学的人'和自由的个人作为完全可以达成和解的人们出现在先验批评的审判(!)席前,这对于社会学家来说无疑是一个微弱的安慰。"[1]

H·普勒斯纳在他著名的文章《社会角色和人的本性》(1960年)中说明了"世界舞台"这一审美范式何以有力地支持了公众和个人的双重性格的说法,并悄悄地使这种说法得到合法化。角色和表演可以把"社会期待的人的"行为模式加以理想化。"人陷于角色,并且必须小心翼翼地扮演好这个角色。那些忘乎所以、举止失措的人们会扰乱社会,从而使自己既无法处于社会的最底层也无法达到最高层"。[2] 尽管令人崇敬的世界大舞台因失去宇宙尺度而大大缩小了,以致社会活动的固有的场景变成了它的焦点。但是,即使是这个缩小了的范式也仍然保持着从前以神为中心的功能,维护着正规角色概念及其后果的功能主义,即维护着分裂为公众的和私人的存在这种现象。普遍理性化了的现代工作社会的社会角色扮演仍然需要那种古老的"世界舞台"的希望。在这样一个舞台上,人与物仍然"证明着一种整体的成功。人们能够推论出这个整体,尽管不完全是从人与物的努力成果,而是从他们被作为一种计划的基础这点上推断出来的"。[3] 普勒斯纳的批评是直接针对这种合法性的。这种合法性是"符合萨尔茨堡大教堂前的广场的,但却不再合乎今天开放的视域"。[4] 普勒斯纳用人的双重性这一人类学概念来反对那种唯心主义的做法,即把异化的社会存

---

① 达伦多夫:《社会学的人》,第95页。
② 普勒斯纳(1960年),第28页。
③ 同上。
④ 同上。

在(社会"表象")和自主的内心世界(作为"存在"的自我意识)分割开来。这个概念既优于社会角色概念,也优于戏剧角色概念。这是因为,使自己进入一个角色,并不意味着自我异化,而是意味着自我有可能得到人们的承认:"当采取一个角色,因而使自己双重化时,人终归首先还是他实际上所是的。无论他把什么作为自己的真实存在,这都不过是他为自己和别人扮演的角色而已。"①

在我看来,普勒斯纳的观点在社会学的和审美的角色理论方面并没有得到充分展开。依照他的观点,审美的和社会的角色行为之间的区别是可以明确地加以界定的。这两种经验模式都要求人们扮演一个现存的角色,从而使自己具有双重人格。角色身上的这种双重性格可以发生在进人角色过程的不同层次。也就是说,发生在从"呆板拘谨"转变到"胜利愉快"的过程中。各种动机,从例行公事和模仿到自由解释,都可引发这种双重人格。当人们通过审美态度的"仿佛",把暗地里接受的角色距离(在社会角色的情况下,只有反复强制推行病理学意义上的行为,才能使角色距离消失)公布于众时,社会的和审美的角色行为之间的界线也就破除了。这恰好意味着、演员通过审美态度拉开距离的活动,达到与角色面对的位置,就使他摆脱了(像在戏剧中)各种日常角色向他施加的一本正经、心怀叵测的压力。这种内在的距离可以被理解为"在角色中的自娱",或者理解为以反思的态度接受角色、突出角色。无论在哪一种情形下,这种距离都产生于表演的审美幻觉,也就是说,在戏剧中,人们能够自由地去做在其他场合都必须以一本正经的

① 普勒斯纳(1960年),第33页。

态度去做的事情。这样，与角色发生的审美关系，也就与社会角色的习惯的或者固定的行为没有什么本质上的差别了。所不同的是，审美关系使人清楚地意识到在所有角色行为中固有的那种双重性，从而使人们能够在对角色的体验中娱悦自己（用W·布施的诗句来说："凡是生活中使我们烦恼的事情一旦描摹出来便变得津津有味"）。因此，审美态度决不是演员的特权。如狄德罗就在他著名的《喜剧演员的悖论》中认为，演员是通过描摹情感来打动观众的，只有当他与这些情感保持内在的距离时，他才能获得最强烈的效果。对任何一种社会角色，人们都可以采用审美态度。在社会生活中，审美态度的"仿佛"常常不被人们注意。只有当感情外露的"唯美主义"冒犯了某个庄重的礼仪或者冒犯了某个社会集团认为是得体的东西时，这种"仿佛"才会受到惩罚。

审美角色概念不仅把角色距离主题化，使人有通过扮演角色取得的双重性格来体验自我的可能，而且就我所知，它还把许多人可以扮演的角色与自我的基本关系主题化，而这一点几乎还没有被社会学的角色理论所考虑。我所考虑的是解释的幅度。它通过角色扮演的自我疏离成为人们可加利用的东西，它还可以补偿事先规定的行为的不可避免性这一不足。对面对面的情境所作的社会学分析就是一个富有启迪的范例。德赖泽尔告诉我们，像E·戈夫曼所分析的角色在日常生活中的自我表现那样，社会学的分析以结构性的前提和规则（文学史家通过自然主义的、再现式的舞台得以熟悉的前提和规则）为基础。[①]作为某个社会群体的自我表现的戏剧，角色表演表明了"角色行为的公开一面，在它的背面则隐藏着舞台技巧"；"它允许一定程度的自由，但滥用这自由不可能不受

惩罚”;这样,它不仅确保了表演者之间的交流畅通无阻,而且也控制了与局外人之间的信息。[②]世界大舞台诉诸于观众的较高的洞察力,或者说它意在唤起观众的道德意识,观众面对着全部身心都投入到角色之中的演员们。与此形成鲜明对照的是,从一开始起,在这种新的社会学的舞台上,“观众和演员之间就存在着某种相互理解”。[③]这种情况说明,社会的自我表现的戏剧极为明显而片面地维护着一个“封闭社会”的现状(尽管人们对这一理论在家庭、企业、医院等角色结构中发现完美的行为表现的洞察力表示赞赏)。人们不禁要问社会学家,如果他从我们当代的舞台上获得他的角色概念,他关于社会中的人的分析会出现什么样的变化呢?大家知道,自皮兰德娄和布莱希特之后,向观众隐瞒舞台技巧的事就再也没有出现过。这是因为这样就要暴露有关社会决定因素的自然主义的幻想了。K·勒维特对皮兰德娄的《就是这样》的解释可作为分析“角色行为的公开一面”的一个范式,其中典型化的社会角色表演将在自我和“为他人而存在”的辩证法中表现出来,个人不再在他与社会存在进行抽象的对抗,而是在他“扮演着同类伙伴的角色”中为人们所理解。[④]

面对面的交流提供了一个介于两者之间的饶有兴味的情况可以用来说明社会角色的功能主义。因为在这里“相互作用的伙伴的个性,他们的主观性,总是作为一种不安全的因素

---

① 德赖泽尔,参见本书第208页注②;E·戈夫曼:《自我在日常生活中的表现》(纽约,道布尔戴出版公司,1959年)。

② 德赖泽尔:《社会学的人》,第110页和第180—183页。

③ 同上书,第183页。

④ 勒维特(1928年)。

而存在着。为了确保预测到的行为，这种因素必须得到控制"。[①] 从这儿，德赖泽尔获得了某种类似于社会行为的范畴规则的东西，即"使我们的行动和其他人的行为典型化的那种要求"。[②] 如果有人提议，这个假定应该在这样一种要求——即人们应该再次取消那种必然存在的互为典型的做法——中得到补充，而在事实上，在面对面的交流中，这一举动时常被取消，因为社会角色行为不再把主体性当作一种"不确定的因素"排斥在外，而是把个人作为扮演的同类伙伴来加以接纳，那么，这种提议岂不成了一种完全不是社会学的思想了吗？我们"每一次和其他的人发生互相影响时都是在把他们塑造成典型"，[③] 如果这一说法是正确的话，那么这并不意味着处于面对面交流中的他人始终处在"广义相对"的实现过程中；相反，"扮演泛化的他人的角色"（G·H·米德）包含着这样一个过程，即我的角色期待能够不断被他人所修正，从而在这个角色中并且针对这个角色开始了一种相互对行为的解释；这就有可能使人们通过这个角色发现作为个体的他人。现代戏剧在这儿不仅提供了审美的范式。以《安菲特律翁 38》为例，吉罗杜取消了把个性和角色截然分开的唯心主义作法，他还破坏了朱庇特作为超验的权威的形象。因为那对人类夫妇，在婚姻角色的确定中找到了他们的个性。[④] 吉罗杜就这样以反克莱斯特的方式前进。不仅现代戏剧如此，自马里沃以来，古典主义喜剧就不断地突破那些无疑不仅是文学对话形式的

---

① 德赖泽尔：《社会学的人》，第 110 页。

② 同上书，第 111 页。

③ 同上书，第 110 页。

④ 参见第 2 卷，第 1 部分。

东西。在这种对话中，言语的相互解释揭露了其他人的无意识动机。这些动机深藏在既定的角色背后，因而也就揭露了这些角色的个体性。在面对面的情况下，角色的相互解释并没有把角色距离预先假设为既定的，而是显示了其主体间的创生性。

当然，角色距离不仅仅是一个在自己的角色中拥有活动空间的问题，或者说是对自己的角色行为进行独立思考的结果。与自身行为保持距离，对习惯角色行为的天真性的悬置，也可能是(而且通常也是)通过角色的相互解释来完成的，这些角色是在交换过程中采取并先于交换而存在的。如果把这种主体间的创生性视为一种附注可能并非难事，T·勒克曼在这种附注中把角色距离的形成描述为一种三角过程。[1] 按照这种理论，在所有的社会中，人都能够与自己的行为保持距离。这是因为，即使在无法反思的日常生活中，人对自己的行为也可作出选择，因为他的那些角色可以相互相对化，还因为他能够在日常生活领域和其他现实领域(例如梦境、宗教和科学)之间的断裂处体验自身，把自身看作“相对独立于角色的自我”。但是，如果情况是这样的话，那么两人面对面交流中出现的那种角色现实的相互相对化现象，作为一切三角过程中最为常见的现象，岂不是在那个刻度表上处于较低的刻度了吗？勒克曼认为，一方面，这个刻度起源于主观经验到的现实的小天地，或曰“意义领域”；另一方面，它又起源于各种社会机构的特定的社会结构，具有确定特定角色的功能，并且一路延伸开去，直到获得传记的那种角色整合的成果。

---

① 勒克曼，“人格同一，社会角色及角色化”，载《诗学和解释学》，第8卷。

为什么“独立的自我”既能在日常生活危机般的逆转中发现自己，又能在一个角色转到另一个角色的这种简单的三角部分中发现自己，却始终必须作为一个“相对独立”的自我呢？这可以从角色距离主要表现为互为主体这一根源中得到解释。对在一部自传中的人物构造起他们之间的全部联系（自传在现代的工业社会中已不再被理解为一种在先的图式，而是主观地理解为个人的成就），并不与上述之点相矛盾。文学传统表明，即使在忏悔变成世俗的举动之后，自传仍然保留着一种在他人面前辩护的功能。它还表明，如果自主的主体要使自己的生活成为他人面前的一个角色，或成为整体的一个部分，那么就必须在作者这个“超角色”中使自己具有双重品格。在另一方面，在文学中，“我－你”式的友谊或者爱情关系被誉为是一种独立于角色的关系。当赫罗埃斯出于宁愿做情妇而不愿扮演妻子角色的考虑而拒绝与她的唯一所爱阿勃拉德结婚（“这样，我可能仅凭温雅美貌而为他所爱，而不受婚约的强制”）时，她是把西塞罗仅用于友谊的著名观点搬到两性之间的爱情上来了。[①]蒙田又用这个观点来解释他和博埃蒂之间的友谊：“如果你硬要我回答，为什么我爱他，我觉得这是不可言传的。我只能这样回答：就是因为他是他，就是因为我是我。”[②] 社会学家很可能会把这种在迷狂状态下产生的“我－你”之间的友谊或爱情看作是一种纯粹文学的或者神秘的经验模式。但是，在这种迷狂的公式背后，我

---

① 参见H·弗里德里希：《罗马式的文学——论文Ⅰ》（法兰克福，1972年），第61页和第67页。

② 《论文Ⅰ》，第xxviii页。

们难道不是还可以发现一种不那么苛求的互为主体的经验(其内容就是涉及双方兴趣的角色距离)吗？对我们说来这种经验在日常生活中是再熟悉不过了，它就是那种面对面的，使人消愁解闷的亲切交流的场面。当朋友、恋人或者夫妇通过相互解释他们所要求扮演的角色，或者通过自觉地中止像角色那样的行为而在某种关系的层次上相遇时，那种面对面的亲切交流便会得到发展。但是他们之间的那种关系未必一定要心醉神迷而符合蒙田的公式“因为他就是他，因为我就是我”。

社会角色的这种超越最终必然引回到一种互利的角色关系，尽管这种关系最初是对固定模式的背离，但将不可避免地再次为人们所习惯。关于这一点很可能有人会起来反对。《谁害怕维吉尼亚·伍尔夫?》中的乔治和玛莎也许是使这一点成为难题的一个突出的例子。这两个人物否定一切社会角色，他们创造出自己的角色，然后又弃之一旁，最后在一种对称的逐步上升的过程中仍然是他们自己设下的圈套的俘虏。[①]但是，这种反对的观点包含着自相矛盾的社会角色概念。如果说：“我－你”关系产生出自身的游戏，其角色不可能被第三者所替代，那么我们就拥有扮演者无法相互替换的角色。可是在何种意义上它们还能被认为是角色呢？既然这儿引进了一种单一的“我－你”关系，那么人们是否进入了一个新的领域，进入了社会学甘心地留给审美经验理论的领域，承认这种角色表演像所有个人行为一样只能在文学作品中被描绘和分析呢？因此，如果把勒克曼反讽地提出而未予解答的问题[②]换成这样一种方式表达：人们能否以扮演“火车售票员”或者“持批判态度的社会学家”的方式来扮演“我”和“你”

的角色？那么我会对这个问题更有兴趣。

1.8.3 个体性的宗教根源和审美解放

就个体性本身在自传的历史中表现并以此作为自己真正的文学形式的程度而言，个体性的发现就向我们表明同一性问题是否以及如何在美学中得到了预示。如果人们所说的个体性是指一种公开的、为某个自我所独享的生活经验的总体，那么，从奥古斯丁就开始的对于个体性的规范设定表明，个体性本来不属于审美范畴。毋宁说，伴随"皈依"而出现的基督徒的新的自我——他的信仰的基本行为——是在转向上帝、依赖于造物主的行动中，并且同时在返回到原先的自我、怀疑自己的现世生活的过程中，去发现自己的个体性的。正是个体性的分裂构成了基督教的主体性：面对造物主，它把自己体验为"主的创造的一分子……"，仅仅是"那个最深沉的统一体的痕迹"[3]（引文均见奥古斯丁《忏悔录》）。从过去看，它依赖于记忆能力，这能力同样是不完全的，既无法追溯起源，又无法包孕整体。《忏悔录》第1卷就以对童年进行自我责难的回顾，描写了基督徒的这种处境。它还赞美圣主，并以这种"忏悔罪孽和赞美上帝"的方式探讨了这样一个问题：作为个体的不完美的自我唯有通过造物主的完美的个体性尺度才能

---

① 参见P·华兹拉维克、J·H·皮温和堂·D·雅克森：《人类的交流》，（伯尔尼，1969年），第138—170页。

② 这句话是："但是扮演'人'像扮演铁路售票员或'批判社会学家'那样，这可能吗？"他对于这个问题的回答被纳入《诗学和解释学》第8卷中。

③ O·马夸特，见"同一背景"（提纲），为《诗学和解释学》第8卷而作。

体验到的一切。依赖造物主，这就为创造物规定了所有那些关于个体性的概念。这些概念作为神的尽善尽美的属性，使处于受外界支配的不完美的人意识到：鉴于神的属性丰富而完美，人的个体性必然是残缺的。但是，随着人力图达到自主为目标，并开始在自己的个体性中建立起真实的自我，而不是在造物主的与己相异的"您"中去寻找自我所达到的程度，审美经验也就把握了神圣的同一性的属性，并把这些属性转变成自我经验的规范而见之于现代文学性自传的各种形式和要求。下面，我将以奥古斯丁和卢梭为例来论证这个观点。

神圣同一性的第一个属性便是包罗万象的整体性，它使人意识到自己对造物主的依赖。从《忏悔录》第1卷一开始，整体性就是万物的发源所有（"万有都是本于他、倚靠他、归于他。"《圣经·新约·罗马书》第11章，第36节）。它包容一切事物，因此任何创造物都无法把握它（"既然您充塞天地，苍天和大地包容您吗？既然它们包容不了您，您充塞它们并溢出它们吗？"奥古斯丁，《忏悔录》，第5页）。作为包容一切的这个整体的一部分，甚至堕落的人也保留着他的这种完整性的一丝痕迹：尽管孩童出来就负有罪孽，但他是依照上帝的形象创造出来的，"形体美妙、官能良好"。[①]因而，尽管人有缺陷，但他仍然能够保持他造物完整无损的想法。同时，即使他处在堕落状态里，他也仍强烈地需要最终恢复这种完整性。奥古斯丁使用新柏拉图主义的个体性概念来描述这一状况，即

① "即使在那时我就是这样，我生活着，感受着，我关心着我的安全，那最为深藏的统一性的痕迹，我就是在这种统一性中存在的；以一种内在的感觉守卫着我的理性的完整，在这些小事情中，在这些小事情的思想中，我品味着真理。"

精神存在的统一性和物质的繁杂性之间的对立："在把您倾注给我们的同时，您却并不降临在我们中间，而是使我们上升到您的位置。您并不撒布在我们之中，而是把我们聚集成一个整体"(奥古斯丁，《忏悔录》，第5页)。在奥古斯丁的《忏悔录》中，上帝的统一性(它既给予别人又保存自身)和人的存在(多种多样的)之间的这种本体论关系变成了自传所描写的那种双重性的模式。它的主题是基督徒的分裂的主体性：一个超越时空的写作的自我，从微不足道者转变到至关重要者之后，面对的都是失落在时间之中的自我。它的题材十分明显分为皈依基督教之前和之后的状态。奥古斯丁在记录他的漫游时只写到花园的场景(《忏悔录》第1卷到第9卷)，却只字未提他在宗教僧侣统治集团中步步高升的12年，这12年的时间他是在皈依基督和创作中度过的。值得引起读者兴趣的是作为个人暴露自己内心世界的奥古斯丁，而不是作为社会角色承担者的主教。奥古斯丁忏悔的叙述形式无论从横向看还是从纵向看都是不连贯的。他的过去生活中的那些插曲使"当时"和"现在"的鲜明对比，混乱的过去和新的自我的深刻见解之间的鲜明对比体现在形形色色的叙述形式中。作为一个整体的那段生活历史，结束时不像史诗那样，有头有尾，而是在半当中垂直地断裂开来：就好像是朝着至关重要处迈进了一步，这只能使奥古斯丁自我的进一步发展变得微不足道。在他皈依基督教和莫尼卡死后插进了一段冗长的"回忆"(《忏悔录》第10卷)，这时，奥古斯丁开始评论创世的远古历史(《忏悔录》第11卷至第13卷)。这样，基督教时代的作为写作规范的自传就在自我否定中找到了自己的终极目的：奥古斯丁意在使他的读者认识到，只有超出了基督教对自己原来

状况和后来变化所作的回忆，并且追溯到万物创生的太初时期，也就是说，谈论自己的作法最后让位于“上帝自己的语法”，这样万物的创生就可以被赞誉为上帝的“创作”，只有在这个时候，基督徒才可能发现自己真正的自我。[①]

“这是一幅关于人的画像，它是完全按照基本性及其全部真实性来描绘的，是绝无仅有并流芳百世的。”这是卢梭《忏悔录》开头的一句话，它的狂妄自大的口气使人想起一种被僭越的神的属性。人的“全部真实性”仅仅在于“存在本身”的这种透明性，也就是说在于他不再是“上帝形象”的翻版；公开申明要塑造这样一种人，这的确是独一无二的，以致使人们原先谈论他的或将要谈论他的一切都变得微不足道了。共性和个性完全溶为一体，（“……这个人就是我。就是自己。我知道自己的内心情感，我也了解别人。……即使我不比别人好，至少和他们不一样。”）——上帝的既包孕一切又被一切所包孕的整体性所产生的古老悖论现在正好用到了自主的自我身上。通过这种对人的感情的新的确定来了解自己，这就等于去了解所有的人。倾听忏悔的人只能是作为整体的人类，每个人都会在里面发现关于他自己的某些东西。既然人不得不通过阅读别人的心灵来理解自己的心灵，那么，这本书也许可以作为迄今缺乏的研究人类心灵的参考材料。因此，卢梭就不像伪装虔诚的天主教徒们那样，仅仅宣称既要忏悔他自己的罪过，也要忏悔别人的罪过。[②] 他的这本书（由于它的写作方

---

① 参阅他那篇值得注意的文章：《奥古斯丁的忏悔录和自我的语法》，载《体裁》第6期（1973年），第1—28页，尤金·万斯提出了这个方面。

② 卢梭：《我的画像》，第1卷，第1123页（七星出版社）。

式，审美态度采用了宗教忏悔的表达方式）把人心最隐秘的动机描述得一览无余，并把这一功能归之于他的伙伴的启示。而在奥古斯丁的自我经验中，唯独上帝才具备这种功能："让每一位读者模仿我，就像我那样转向内心世界，鼓足勇气对灵魂深处的自己说："我比过去那个人好。"[①]

神圣同一性的第二个属性是"那个改变一切的永远不变者"。有赖于这个属性，皈依基督教的信徒们在改变了自己的生活之后终于认识到自己失去了的完整性："自身不变，而改变一切：无新无旧，而使万物焕然一新"（《忏悔录》，第5页）。与此相对照，皈依者则在新我和旧我分裂的个体性中体验自身，他的忏悔也表现在"现在"和"过去"的断裂中。奥古斯丁《忏悔录》的结构不断地重新创造出以往的经历和目前的洞见之间的鸿沟。[②]此书远非去认识一个回顾起来没有什么改变的自我，更不用说处于不断改变着的生活经历中的某种个体性的形成过程了。对于新的自我和旧的自我的同一性（虽然就其生理同一性来说是既定的）要到间断的回忆中去寻找是徒劳的。这就必定会造成一个问题，对于这个问题，光有对一个不确定的心灵的缺陷的洞察是完全不够的。这与卢梭的自诩恰成对照，卢梭声称他那真实的统一的自我既不同于前后矛盾的基督徒的个体性，也不同于缺乏中心的世俗存在："所有的事物都互相连结，……所有的事物 在 我 看 来 都 是 一样的……而这一古怪而独特的聚合体需要通过我一生的琐事细节才能加以恰当的揭示。[③]因此，奥古斯丁对"当时"和"现在"的描述（忏悔时的悔改态度，对旧的自我所走过的弯路表示理解和叹息）在卢梭那里便由对"作为现在的当时"的肯定所代替——这是重要的洞见：如阅读小说的那种"情感教育"

或者像人们经常引用的朗贝尔小姐“打板子”的例子所述的那种儿童时代的经验，其影响一直持续到现在，并对卢梭的个性打上永远不可磨灭的烙印。

当然，对卢梭来说，也有那么一个事件几乎可以说是突然地闯入了他的和谐的生活，并且很早就使他的个性发展出现转折，背离了他的初衷。那就是因为他折断一把梳子而受到了不应有的惩罚。孩子从中第一次痛苦地体验到世界的不公平，这对于追溯往事的卢梭来说，具有划时代的意义。他经受了被从天真无瑕和天堂般无忧无虑的幸福中驱逐出来的经验——“我们在那里，正如世上的第一个人向我们描述的那样，虽然仍在人间乐园里，但我们再也不能享受其中之乐了”(卢梭，《忏悔录》，第21页)。在儿童时代跨出的这一步，等同于救世史上亚当的堕落，等同于社会史上“自然状态”的丧失。个人的命运被限制在怀念失去的东西和期望恢复天真无邪的范围内，因而也就完全受卢梭的历史哲学法则及其三段论式所支配了。[④]

在这里，人们还能看到一种对奥古斯丁的历史神学的背叛。在奥古斯丁的历史神学中，人本身要对失去天堂的福祉

---

① 引自《忏悔录手稿》，第1卷，第1155页。

② 这种再次出现的人物表明：“但是，啊，我的上帝，在您的存在中，我现在不用伤心也许还记得这一点，我不幸地了解了所有这一切……”(Ⅰ,ⅩⅪ,26)。

③ 卢梭：《忏悔录手稿》，第1卷，第1155页。

④ 根据J·斯塔罗宾斯基的《让－雅克·卢梭——坦率和障碍》，第2版(巴黎，1971年)，第230页；以及《让－雅克·卢梭和思想的历险》，载斯塔罗宾斯基(1961年)，第91—188页。他在康斯坦茨大学的讲演从方塞讷启示的角度阐述了历史的三段论模式，并对卢梭的叙述提出了新的解释。我采纳了他的解释，并在这儿进一步说明，为的是这样有助于理解对奥古斯丁《忏悔录》的颠倒。

负完全责任。而在这里，被驱逐出孩童的天堂并失去自然状态这两者都是由外界的事件所造成的。卢梭在这些事件的背后找到了真正的罪人。现代忏悔录证明了原先一直被认为是罪人的人的清白无辜，控诉了那个社会对他所作的专横的判决。假如生活是纯朴的，假如外界的干扰没有使他放弃他原先想走的道路，那么卢梭对于他将成为什么样的人这点丝毫不抱怀疑："我会成为虔诚的基督教徒，遵纪守法的公民，家庭的好父亲，忠实的朋友，技艺娴熟的工匠，一个从各方面来说都是优秀的人"(《忏悔录》，第 43 页)。他用以解释自己不幸的开端的那种识见，与他在去万塞讷的路上获得的他认为是一种狂喜的茅塞顿开的感觉是一样的。他把这看作是他写作的最高目的，即要证明"人的本性是善良的，只是由于制度，人才变得邪恶了"。①如果人们在卢梭的《忏悔录》中寻找与奥古斯丁的花园情节相对应的部分，他就会发现，关于茅塞顿开的这段描述无论在形式上还是在风格上都与奥古斯丁的花园情节最为接近。"一读到这些话，我顿时看到了另一个世界，变成了另一个人"(《忏悔录》，第 36 页)。真理像闪电般的出现，朝着新的自我的转变，看到了另一个世界，以及这一时刻的重大后果("在我的一生剩下的时间内所遭受的不幸，都是这疯狂的一刹那所带来的不可避免的后果"(同上书，第 361 页)。所有这一切都使奥古斯丁皈依基督教的时刻再次出现，然而却颠倒了皈依的内容。因为，从卢梭的个人命运和人类历史来看，卢梭的茅塞顿开不过是对奥古斯丁关于人生而有罪这一前提的修正。从卢梭的"皈依"中诞生的新自我在自传中证

① 卢梭给马勒泽布的第二封信，载《忏悔录手稿》第 1 卷，第 1136 页。

明了自己的天真无瑕。并且在他的两篇论文中，这个新的自我都要求全社会必须为自己的历史负责。

神圣的同一性的第三个属性是，无生无灭的上帝是永恒的、无处不在的："你无生无灭，因为，在时间开始以前，在任何可以被称为'以前'的东西之前，你已经存在了……"新近被人们发现的基督教徒的主体性就是通过这个属性来体验到自己生理的和暂时的存在这种"草率完成之物"的。这一神圣的属性与"我虽然活着，但我的童年早已死去"（奥古斯丁，《忏悔录》，第8页）的见解恰成对比，它确定了人类能力的限度。奥古斯丁首次实际地探讨了人类能力的惊人力量，把它赞誉为通向体验上帝的金光大道。人们发现"回忆"是个深不可测的内在空间，这就在《忏悔录》中遇到了悖论。与柏拉图的"回忆"的完整证据形成鲜明对照，这些悖论一次又一次地使人们的探索精神意识到自己的识见有缺陷。人类的记忆无法追溯到生命的起源；它不能单靠自己的力量找到下列问题的答案：生命如何变成了这种"虽生犹死，走肉行尸的状态"？它是如何强烈地感受到对神圣生活的需要，而当这种感受很难从经验进入记忆时，它似乎就成了一种记忆的快感？或者说，虽然上帝的"位置"对每一个祈求的人来说都是无处不在的，可上帝是如何活在人的记忆中的？但是，由于记忆不断地受到遗忘的威胁，由于它不能解释为什么我能记住我的"遗忘"，还由于人类的经验在时间中永远不可能企及神"全部并同时存在"的完美丰富，就只能达到主观地感觉到的因而也是有限的（如果不是被曲解的）过去和将来。由于他们是从一特定的现在来呈示自己的，记忆也就只能保存自我的破碎的个性："这三种情况确实以某种形式存在着，存在于灵魂之中，但我在别处

却看不到它们:过去事物的呈示,记忆;现在事物的呈示,景象;将来事物的呈示,期待"(奥古斯丁,《忏悔录》第247页)。

在奥古斯丁关于"回忆"的力量和限度的沉思中(这些沉思首次发现了人的生理同一性、其无意识的过程、压抑以及性的幻想),这位基督徒以某种特殊的方式探讨了主体的短暂性,从而使自己不致屈从于宗教的自我经验的间断性。新的宗教的自我经验分裂为一个率真的自我和另一个遁世的自我。它们向审美态度提出了克服自我体验受外界摆布状态的挑战,要把"伟大的忏悔的片断"组合成为不可分割的,难以形容的一幅完整的自画像。其实,审美经验的历史说明了这样一个过程,在此过程中,诗歌把握了奥古斯丁式的自我体验;爱情诗把记忆加以世俗化,成为"世界的内在空间";诗歌越来越强调记忆性感受的"占有世界"的能力;自卢梭以来,诗更是运用它的激起感情的根据将生命史中的偶然事件发挥殆尽。审美经验的历史也说明了在普鲁斯特"重现韶光"的诗学中的那些"高潮"。普鲁斯特的系列小说完成了这种诗学,成为"第四维的大厦",也就是说,成为在记忆自身过程中创造出来的永不泯灭的事物。[①] 他在其他地方已经描述了这个过程。[②] 在此,我仅想再作一些评论来说明卢梭是如何认为他能够实现他所夸下的海口的。卢梭说他把他的个性以及这一个性所经历和感受的一切描写得对读者来说明晰可见。我还要说明卢梭怎样在"说出一切要说的话"的傲慢之中僭越了神的全知

---

① 关于合二为一的时间的轮廓,这种轮廓作为"大厦占据了……一种四维的空间",决定并提高了记忆的作用,参见耀斯(1955年),第197页。

② 参见上文,第6章。

全能的属性。

“要使我自己同时沉湎于以往得到的印象和现在体验到的感情中，我就得把我的心灵状态描绘两次，那就是事件临到我的那一刻和事后我描述它的那一刻”（卢梭，《忏悔录手稿》第1154页）。对卢梭来说，奥古斯丁创造的间断的自传体叙述可能会引起相反的结果，即过去的真理的重新发现和深化。由于动情的回忆能够使过去的经验复活于现在的情感之中，它就消除了旧的自我和新的自我之间的时间距离，因此能比单纯的知觉获得更多的东西。“由于客体当时给我的印象通常不如事后回忆那样清晰，而且我的一切观念都采取我头脑中那些客体形象的形式，因此，在我头脑中打下印记的第一批迹象一直存在着。以后在我头脑中打下印记的迹象，与其说是擦去了原来的形象，不如说是和原来的形象交织在一起”（卢梭，《忏悔录》，第215页）。就好像奥古斯丁关于主体短暂性的公式出乎预料地被全盘接受下来一样，卢梭也把现在和过去糅和在一起，于是就实现了自我经验“同时完整存在”的可能性，追溯到它的起源，并在“标志着我的存在的发展的感情”连环中，使自我经验的正在形成和已经形成的连续过程呈现出来。J·斯塔罗宾斯基在评论以上所引的段落时指出，如果卢梭认为的原始语言所具有的那种直截了当的特征能够清晰明了地表达出他的自我经验，那么，他可能确实认为他的描述自我的真实性是无懈可击的。在写作中，卢梭完全屈从于他的内在经验，这种经验是在记忆的情感之流中显现出自身的；因此，在某种程度上语言还可能再次成为一种使经验的真实性得以表达的纯粹的媒介。①这是一种真实性，但不能用客观的历史标准来加以判断。这是因为它属于这样一个真实的

领域，在这里，即使作家运用想象犯下了若干事实性的错误，或若在他的自画像上不正确地描绘了某些特征，它们也仍属真实的。[2]因为，假如在自我意识的清晰语言中，以及在所有的经验和错误中，在党派偏见和痴心妄想中，在玩世不恭的态度和谎言中，始终只有这同一的即“不可分割的，无法形容的”东西在显示着自己的话，那么，作为佐证，记忆中的空白就具有与想象力的补偿作用一样的价值。

这就促使神圣的同一性的第四个属性发挥作用：上帝是全知全能的，“就是你们的头发也都被数过了”（《新约全书·马太福音》，第10章，第30节）。奥古斯丁在回顾他在学校学习的岁月时引用了上面这句话。他认为，尽管他当时还认识不到，但强迫学习对他说来是有益的。可是那些强迫他学习的人干得并不好，这是因为他们仅仅把世俗的成功看作最高目标。因此，并不仅仅是因为“回忆”有空白和局限，人类的知识才是不完备的。人不能够看透自己行为的隐秘动机，人屈从于现实的利益和利害关系，人甚至评价不出一个事件对他整个生活可能产生的意义。在这些方面，人类知识的缺陷就表现得更为严重了。即使是从旧的自我转变为新的自我，也不能马上就使这一连结清晰可辨，甚至在奥古斯丁皈依基督教以后，他传记中的许多篇幅对他本人来说也仍然是模糊不清的。例如，他想从上帝那里知道他的洗礼被推迟这一事实

---

① 斯塔罗宾斯基：《让-雅克·卢梭——坦率和障碍》，第236页。

② 同上书：“关于自画像应该很少表现出‘轶事’的相似之处，这一点没有多大关系，因为画家的灵魂通过其方式、笔触、风格揭示了他自身。在他使他的形象变形时，他揭示了一个更为本质的真实，这是他给自己选择的外貌，除非通过自我变形，否则不可能把握自己。”

的真正意义,但始终不甚了了。既然只有上帝才能看见并且看透人的灵魂以及他所有的行为和愿望,那么,就如 B·帕斯卡责备蒙田时说的那样,"画自画像"纯粹是虚荣。在忏悔了过去的罪过之后,基督教徒唯一能做的事便是对自己保持缄默,而在神秘莫测的天命中赞美上帝的仁慈和公正。

因此,再没有比卢梭以挑衅的姿态更鲜明地表现这种对基督教徒忏悔的彻底背叛了,他就是这样向开明的读者提供他的文学自我揭露的工作的:"不管最后审判日的号声什么时候吹响,我都敢拿着这本书走到至高无上的审判者面前,勇敢地说:'这就是我所做的,这就是我所想的,这就是我所是的。不论是好是坏,我都同样坦率地写了出来。……我把我的内心深处完全暴露出来了,即使您已经看到过这一切……"(卢梭,《忏悔录》,第 3 页)。卢梭的这部毁誉参半的《忏悔录》的开场白既让人回忆起奥古斯丁的全部模式及其形而上学的前提,又予以否定,以使获得启蒙的个体进入成年合法化,并凭视野所及显示出要求自我满足所需的一切。这里,作为判断真理的新法庭,感情和回忆的统一体不仅确立了对自我善恶兼而有之的描述的透明性,而且也确定了自我的全部知识历史的真实性;自主独立的自我通过自己所创造、所思考、所曾是的一切来理解自身,利用救世的历史来解决在撰写自己的个体历史时遇到的救世和合法化的问题。[1] 这样,神的全知全能的属性就在有些方面被僭越了,因为上帝本来为自己保

---

① 参见斯塔罗宾斯基(1961 年)第 137 页及以后诸页。这也有助于了解加尔文教的背景:"一只全能和公正的眼睛与日内瓦的天空不可分离的观念"(第 100 页)。

留了识别善恶的知识("你们便如神,能知道善恶。"《旧约·创世记》,第3章,第5行)。只有公正的上帝才能判断人的行为愿望。用不着等到末日来临时才宣布判决,他在此时此地就可以这么做。

"没有什么人做过比我做的更坏的事了,但也从来没有人像我那样谈论他自己"(卢梭,《忏悔录手稿》,第1卷,第1153页)。卢梭的自我揭露的文学作品在毫无保留和"无所不言"方面堪与基督教的忏悔相比,它迫使读者聆听他可能无意聆听的事情。尽管读者应该在听完了全部故事因而全部真理以后再作出判断,但读者自己现在就要对卢梭是否有罪作出判断。不过,对卢梭来说,他的真实的生活故事在每一个时刻都是明显的和完整的;只要他们愿意,就让他们把他召去听候判决吧。卢梭用"他的生活之书"吁请人们判他无罪,这一形式的判决是对《圣经》中"最后的判决"的绝大讽刺。因为从现在起,作为全人类("我的数不清的伙伴们",卢梭,《忏悔录》,第3页)代表的读者将是最高法官,而上帝却坐在证人席上:"你们已经看到,我已经把我的内心完全暴露出来了。"在这个启示录般的舞台上,所有的位置都作了重新调整:社团在过去是证人,在他们面前,奥古斯丁作了他的"罪与德的忏悔"。但现在,社团上升到最高法官的地位;全知全能的神和创世者则在人类的法庭上降为见多识广的证人。留在上帝的宝座边的那本关于人类的总帐簿现在可以销毁了,因为现在有卢梭的那一本书了;[1]不能指望无罪的宣判来自恩赐,它应该来自向一切人发出团结一致的呼吁。[2]卢梭的自我判决也把人类带进他的审判之中。这样,在这个典型例子中,人类就可能成为自己的法官,坐下来对自己的疑难未决

的历史作出判决了。

在下面一部伟大的自传中，就看不到卢梭的道德法庭的踪影了。歌德的《诗与真理》使自传与一切道德问题相脱离，并把他的自我揭露置于一项新的原则之下。歌德以这条新的原则把历史的和社会的世界看作培养独特个性的"素材"或者"仓库"。[③] 即使在自传史上出现了这样的发展，人们也还是可以通过上帝同一性的属性辨认出奥古斯丁的相反的观点；卢梭则因为停留在审美自主性的这一边而没能涉及这样一个问题："是否任何人都能成为他自己的创造者?"（奥古斯丁，《忏悔录》，第 6 页）既然只有作为造物主的上帝才能被看作他自己的起源，奥古斯丁提出的问题就显得荒谬得足以否定这个问题本身了。但是，这个问题的确预见到了独立自主的个人的最高要求，这就是，作为一个天才，他能够像上帝那样对自身进行创造，并且在这个过程中"把自己的生活变为一件艺术作品"。虽然这个公式可能更适用于 19 世纪审美教育的片面发展而不是《诗与真理》。但歌德的自传还是说明了，为了

---

① 从圣像学的角度看，意味深长的是，这本书在苦难的场景中改变了位置；这在所有的启示录式的文学中都有表现，就像那本列举人类罪恶的黑书那样，它保存在上帝的宝座边，将在集合起来的人类面前打开。卢梭自己为他的具体情况写了这本书，把这本书带到裁判所，并且说了这样骄傲的话："这儿就是我所做过的、想过的、也是我一向的为人。"见 H·布卢门伯格（法兰克福，1974 年），第 128 页。

② "让他们每个人轮流在上帝的宝座下以同样的坦率来暴露他内心的秘密，并且，假如他敢的话，就说，'我比那个人好！'"（第 1 卷，第 5 页）。

③ "孩子和年轻人……把世界看作是必须由他们来塑造的原始材料，看作是他们必须占有的宝藏。他们似乎认为，一切都是属于他们的，一切都必须屈从于他们的意愿。"引自《约翰·沃尔夫冈·冯·歌德自传》，约翰·奥克森福德译（纽约，地平线出版社，1969 年），第 314 页（《文学创作与真实》，第 16 章）。

实现个人的审美自主性，人们将付出什么样的代价。因为，正如歌德关于恶魔的沉思所表明的，从自我的描绘中略去卢梭的道德法庭，这包含着一种隐秘的"审美化"。

神秘的力量"如果不反对世界的道德秩序，那么它的确经常……越过这种秩序"。在世界历史的大舞台上，歌德看到这种令人生畏的神秘的表现，并且常常在这个舞台上的一个演员身上看到这种神秘的表现。不仅如此，这种神秘的表现似乎也在"我自己的微不足道的生活"[1] 中表达着它的意愿，尽管在这里，这种表现是有益的而不是引人恐惧。假定着魔就是那种神秘的施与，从它那里涌现出歌德生活中的曲曲折折，那么，着魔似乎是与他所遭遇的一切最终都应变成善的这事有关。这样它就为他个人的救世之道定下了这样一条至理名言，歌德就是以这条至理名言为自我的审美经验争得了一种（隐蔽的）神的属性。这条至理名言是："除非他自己变成神，否则谁也不应该反对上帝。"[2]

---

① 《约翰·沃尔夫冈·冯·歌德自传》，第425页。

② 同上。H·R·毕卡德：《当代法国文学自传》（慕尼黑，1977年）显示出现代自传（在米歇尔·莱里的《游戏的规则》中给人以最深刻的印象）的后期发展如何以多种方法来否认整个审美幻象。因为，它希望把永无终了的作者的自画像主题化，并在改变意义的视域中表现正在被人们记起的一切。

2 与主人公认同的互动模式

初 步 评 论

以下研究的原稿曾在1972年第6届“诗学和解释学”研讨会上提交讨论。那次会议的结果促使我对原稿作了一次修改,[1] 由此调整了我提出论点的框架,即从审美经验的5个层次上研究与主人公认同的互动模式。其中最重要的补充是如何界定那一理论框架的界限。认同并不是美学固有的现象,主人公也决非是创作的产物。一旦有了审美态度,英雄的、宗教的或道德的榜样便能产生净化的快感。这种快感此时便成了“奖励刺激”,这种刺激可以把行为模式更为有效地传达给读者或者观众,以便使他们在看到人类活动和苦难中具有榜样作用的事例时能马上跟着行动。但是,以此促使我们与榜样产生认同的那种审美态度始终处于从审美角度把仿效榜样的号召加以抵销或者降为只是一种“模仿的手法”(康德语)的危险之中。通过审美态度和在审美态度中的认同是

---

① 参阅前文,第1章第7节引论(净化)。

一种平衡的状态，在这种状态下，距离太大或是距离太小都会变成与所描绘人物的无兴趣分离，或者导致在情感上与这一人物形象的融合。

所以，我们面临着更为精确地界定这一平衡状态的问题，既要考虑到它的审美构成，又要考虑到它是"拉开距离的过程的一个阶段"。[1] 因为在接受一部悲剧或者一部小说时所产生的审美态度固然可以在对文学形象的欣赏中得以实现，然而在接受过程中，观众或读者经历着一系列不同的审美态度这也是事实。观看演出或者阅读一部作品时所产生的审美经验的主要层次包括惊讶、钦慕、震惊或者感动、同情的眼泪和笑声，以及疏远。观众或读者可以进入但也可以随时退出这些状态，采取审美反思的态度，开始自己解释作品。这种解释本身就是一种回顾式的或者期望式的拉开距离的做法。首先在审美经验和次生的审美反思之间的关系就这样把我们又带回到理解和认知、接受和解释的基本差别等问题上去了。

与主人公的认同并没有穷尽审美认同的诸多可能性。与被塑造的形象发生认同也可以通过与其他有关形象或者与一个典型情景的认同产生。这是抒情诗经验的主要特征。虽然文学作品的主人公长期以来声名狼藉，而且最近又一次被宣告为已经死去，但至少对美学理论来说，也仍然是不可或缺的。鉴于审美经验主要层次间的关系是功能性的，与主人公认同的互动模式提供了无比丰富的具体材料。必须从过去吸收这些材料，这点并不会使人们丧失对主人公范式的历史兴趣。我们先从主人公对审美经验史所具有的重大意义开始讨

---

① D·韦勒斯霍夫，见《诗学和解释学》，第6卷，第550页。

论，因为这正是我的研究的出发点。

2.1　审美认同的主要层次界定

我们对基督教生活实践领域中净化经验的变化所作的回顾(第1章第7节)表明，最初的宗教经验的互动模式如何不受外界支配地纳入传统的古代审美原则，逐步利用文学表达形式并且通过审美态度，在诸如劝导的、教诲的、同情的和示范的层次上日益充当必要的道德认同的中介。当那些互动模式成为文学的模式时，它们便使艺术的全部社会成就清楚地显现了出来。这些成就无法通过对创新和复制进行形式主义的分类来把握，而只能在意识形态批判的标题下，通过肯定现存的占统治地位的利益而加以把握。在世俗的艺术获得独立之前的历史中，艺术的相互对立的解放和保守这两种作用，并没有穷尽审美经验的全部领域。在打破规范和实现规范这两种完全不同的功能之间，在视域的逐渐变化和极力迎合统治者的意识形态这两者之间，有着许多常常被忽视了的、艺术可能发挥的社会效果，这种效果从社会的意义上说是传播性的。它们既包括叙述英雄业绩的艺术在创造规范方面的成就(建立、引进、提高、为之辩护等)，也包括教诲性艺术在传播和解释代代相传的日常生活实践的知识方面所起的巨大作用。[①] 在这些接受过程中，人们必须区分出什么是学习即通过榜样把握的规范，以及什么是机械的或不自由的照搬，即为实现规范而遵守某一规

---

① 见伯杰/勒克曼(1971年)，特别是第101页。

则。这一点界定了艺术的社会效果的各种不同功能，某种互动模式在审美经验的交流过程中可以具备这些功能。

与主人公认同的互动模式

认同模式	所涉对象	接受定位	行为或态度规范 (+ ＝进步) (－ ＝倒退)
联想式	游戏/竞赛 (庆祝仪式)	把自己置于所有其他参与者的角色中	+ 自由生存的快感 (纯社交性) －适度的超越 (退回古代礼仪)
钦慕式	完美的主人公 (圣徒、贤哲)	钦　慕	+ 竞赛 －模仿 + 示范 －启迪/从超乎寻常中得到快乐(解脱的需要)
同情式	不完美的主人公	怜　悯	+ 道德兴趣(准备行动) －感伤(对痛苦的体会) + 对具体行为的同感 －自我肯定(慰藉)
净化式	受难的主人公	悲剧情感/心灵与头脑的解放	+ 非利害的兴趣 (自由反省) －忘情入迷(迷狂)
	受困扰的主人公	同情的笑/心灵与头脑的喜剧性获释	+ 自由道德判断 －嘲笑(笑的仪式)
反讽式	失去主人公气质的或反传统的主人公	异化(挑衅)	+ 反应性创造 －唯我论 + 感知的提炼 －有教养的厌倦 + 批判性反思 －漠然处之

作为审美中介的认同，其交流模式可以用主人公来作例示。这些模式可以被整合到一个启发式的模型中去。这种模型包括了从祭礼一直到审美反思的全部审美经验。[1] 它的范围与诺斯罗普·弗赖伊对主人公的分类范围一样大。但是它的出发点与主人公“行动的力量”的程度或类型毫无关系，它是建立在接受的不同形式之上的。这些形式可以用 5 个层次加以说明。这些层次部分地补充了弗赖伊关于接受的 5 个阶段的理论，但与他的主人公等级表有很大不同，这主要表现在：在我的模型里没有历史的顺序。弗赖伊的等级表[2] 上有神、传奇中的半神式人物、作为领袖的主人公、“跟我们大家一样的”主人公以及（反讽意义上的）“英雄”。弗赖伊试图用这张表来解释他“错置的神话”的理论。按照这个理论，原型神话以一种历史“置换变形”复归，逐渐接近日常现实并在这个过程中解体，然后淡化成为一种显明的模式。直至在最后阶段，神话的复归又成了现代诗歌大书特书的主题，此举真是不无讽刺。虽然我的关于接受的 5 个层次看法是在考察了历史上得到证实的互动模式之后得出的，但是，它们应该被理解为审美经验诸功能的一个连结点，这些功能在特定时期内既可

---

① 参见第 235 页图表。

② 弗赖伊（1957 年），第 37 页及以后诸页。弗赖伊试图把类型的次序纳入欧洲文学史各主要时期，并且想看到这个次序每一阶段都具体化为并行的悲剧和喜剧文体。但这不符合历史事实，这就是人们反对弗赖伊模式的主要地方。历时地描述的那些主角类型，几乎都共时地发生于每一个历史时期，同时并存而又相互竞争。经常牵强地把悲剧和喜剧文体并列的做法特别不能令人满意。而把酒神和日神视为对立的两极运用于神话时期，以及将哀歌体和田园诗体的对立形式运用在“传奇文学”时期，则也许是可以接受的。可是，这样一来就显出这种二分法的例子的不充分了。以致其余的那些时期或阶段只能片面地贴上标签，如净化的、哀婉的或者讥讽的。

以是并列的,也可以是前后衔接的。参加祭礼的行为可能会转换成游戏中的联系式认同,但也可能被讽刺所唤醒,从而变成纯粹的审美对象。与主人公发生的钦慕式认同可以因同情而中断,同情式认同也可能会因净化后思想获得自由而告无效。审美反思则可能因为道德认同而遭破坏。简言之,每个人都可能从一个认同层次转入其他的认同层次。所以我们这个启发式模型不应该被看作是分成等级的系列,而应该看作审美经验可能采取的主要态度的功能循环,其中暂时占主导地位的认同方式既可以从接受过程的各个阶段来加以描述,也可以从它的结果来加以描述。[1]

在界定这5个层次时,我把作为"具有神性的存在"的主人公归入参加祭礼这一层次,故而与弗赖伊的做法不同。对于从植物崇拜以及后来主要的宗教中流传下来的垂死的神的神话来说,审美态度就像道德认同一样在这里是不适用的。从接受方面说,这种神话要求主体绝对服从举行祭祀仪式的社团。这种宗教的自我否定在审美方面的例子可在戏剧的审美经验中看到。它要求所有的参加者放弃自己的主体性,在舞台上的人物中挑选某一角色来扮演。不管是节日庆典,即源于文学交流的某种世俗礼仪,还是由此派生的社交形式,所有这些戏剧的形式都与中世纪纯正的宗教剧相同:因每一个人都是参加者而使工作和观赏、演员和观众之间的对立都被消除了。在这一点上,我发觉我与加达默尔的观点相左。他希望把这种祭祀或宗教的活动看成是一种"真正为了社团的表演"。这是因为他想

① 只是出于技术上的理由,第235页上互动模式的模型才未以循环的方式加以安置。

在舞台戏剧(作为一种"游戏的行为,就其本质而言,需要观众")和祭祀剧之间建立起某种更为密切的联系。[①]这样,他就必然忽视了这样一个事实:在祭祀剧和社会剧这两种戏剧中,游戏行为和观众之间的对立已经消除。如果一种祭祀活动变成为某个社团进行的表演,我们就可以说,为观众表演的戏剧诞生了,祭祀剧也就不复存在了(要是社会剧不忽视袖手旁观的观众的话,它也会遭他们干扰的)。假如我们把扮演某个游戏性审美行为中的角色这一现象称为"联想式的认同",想象的含混性就会显示出来。这是因为与参加表演的团体发生认同,既可以获得较为自由的存在的快感(积极的效果),也可能返回到与古老的礼仪集体认同的不自由状态(消极的效果)。

从参加祭祀活动过渡到联想式认同,个中原因可以通过宗教经验向审美经验的历史转变来加以解释。关于中世纪的宗教剧如何从祭典仪式演化而来,尤其是,祭典仪式又是如何从复活节弥撒上吟唱的赞美诗(从屈罗卜"你们在坟墓中寻找的那一个")演变而来,人们早有了解,历史上也有较为详细的记载。瑞纳·沃宁最新的研究成果已经表明,在"教堂院墙内的"礼拜仪式和"教堂院墙外的"宗教剧之间并不存在类似的逐步世俗化的过程,而只有重新改造的过程。这一点正是我所感兴趣的。[②]礼拜"剧"还不是真正的戏剧,而是一种庆祝活动。所以它的位置离祭祀活动和联想式认同之间的分界线还很远。然而,它的作用与礼拜仪式相同:是庆祝和纪念,是加入救世活动之中,而不是仅仅表现这一活动,到了 12 世纪它才发展成《圣经》剧的联想式认同。[③]《亚当的游戏》不再是庆祝活动而是对《圣经》内容的表演了,角色们也不再是侍僧,而是该剧的演员。观众作为与发生在眼前的事有关的人们则竭

力把他们自己与剧中人物联系在一起。《亚当的游戏》的舞台说明完全承认这种情况;魔鬼穿过教堂前广场的路线是一条"通过人群的道路"。这明显地意味着聚集的人群对亚当的引诱深信不疑以及由此发生的后果。[4]

但是,正如沃宁指出的,方言剧的作用远不止将神圣的行动从"教堂院墙内"移到墙外。作为"集市上的弥撒",它发展了自己的一套礼仪形式,这些形式可能偏离正统的教旨,甚至最终与之分庭抗礼。此时发轫的方言传统,将把合法的地位归还给魔鬼,作为上帝的双重对手。在复活节的戏剧中,复活的耶稣能够以重新降临的春神的面貌出现。这种受不同规律支配的运动发展到顶点,就出现了对钉在十字架上的基督所受的折磨的极为夸张的表现。在触目惊心的描绘中,人们不可能忽视那些古老的替罪羊仪式的特征。沃宁把这一过程解释为把救世的历史重新变成神话。在这个过程中,出现了一种二元论和异教的世俗虔诚,它是对唯名论神学的一神论教条的抗议。他的论点得到了早先不为人知的文献的支持。这些材料表明基督教剧的倒退现象,人们不约而同地和古老的祭祀仪式发生认同,并且第一次使我们明白,中世纪晚期的耶稣受难剧的上演为什么会遭到官方的禁止。[5]

像弗赖伊一样,人们在界定主要审美认同的其他 4 个层次

---

① 加达默尔(1975 年),第 98 页。

② 沃宁(1974 年),第 37 页及以后诸页。

③ 根据吉盖特(1972 年)第 7 页:"这种'戏剧'除了礼拜仪式本身外没有其他目的。它既是庆典,又是纪念。它应是示意而非描述。它是对上帝的赞美、祈祷和崇敬的仪式。"

④ 沃宁(1974 年),第 140 页及以后诸页。

⑤ 同上书,第 239 页及以后诸页。

时，可以从亚里士多德的角色分类开始。按照亚里士多德的模式（《诗学》），诗歌中的角色可以分为“优秀的”，“拙劣的”，或者和我们“处于同一水平”的。“钦慕式”和“同情式”认同的基本区别（马克斯·科默莱尔在接受亚里士多德理论的一个转折点亦即莱辛对高乃依美学理论的评论上发现了这一区别），恰恰对应于“优秀的”和“处于同一水平”的。[1] 这里牵涉到从道德角度对悲剧快感的重新解释问题。高乃依和莱辛对这种悲剧快感的评价的目的是不同的。高乃依是以观众自己的恐惧为出发点的。他认为：这种恐惧将通过观众对处于逆境中依然是完美的英雄和殉道者们的钦慕而得到净化，从而化为赶超所描绘的美德的行动。相反，莱辛则以由移情作用而引发的对别人的同情心为出发点。观众将与一个普通的不甚完美的英雄发生认同。在这一过程中，他会理解人类的境遇，受到激励并做出道义上的决断。结果便是我们在文学传统各个时期的互动模式中发现的两种根本对立的主要审美态度：“钦慕是一种造成隔阂的情感，同情心则消除隔阂，这是因为我钦慕的是我不再可能实现的东西，它超越了我本身。”[2]

除了钦慕式和同情式认同外，还有一种选择，那就是清醒地意识到审美认同和道德实践之间的隔阂。因为在我们眼见主人公完美无缺而对他产生钦慕时，这种隔阂便消失了。一旦我们对主人公的境遇产生移情作用而动了怜悯之心，与他的感情结合在一起，这种隔阂也会消除。按照严格意义上的古典主义，净化式的认同的独特成就在于，虽然观众也被带入

---

① 科默莱尔（1957 年），第 202 页及以后诸页。

② 同上书，第 209 页。

受苦受难的主人公的境遇，但其目的是通过悲剧的震撼或喜剧的松快来使他的心灵和头脑获得自由。这样，他就可以在没有训谕的压力或对想象进行暗示的情况下，作出判断，按照自己的见解行动，自由地思想。如此高的要求并不能防止净化式的认同使观众屈从于想象的魔力，也不能阻止他纵情沉湎于呈现在眼前的情景。此外，也无法阻止毫无同情心的礼仪性笑声淹没具有洞见的笑声，无法阻止审美反思把自身幽闭在一种将道德化为客观实在的状态之中。这种令人生畏的转折遭到了一些戏剧程序的对抗。这些程序表面看来似乎是引发观众所热望的或者期待的那种认同，但实际上则是拒绝或嘲讽了那种认同，从而破除了想象的魔力和自我满足的审美态度。假使我把对可望出现的认同模式的否定也设定为认同的一个层次，称它为"讽刺式认同"，那么，我就必须证实这一似乎矛盾的设定是合理的，并宣布人们有权使用本身就是讽刺性的语言。在审美经验的全部社会功能中，讽刺式认同这一层次构成了各种打破常规的互动模式。即便是讽刺式认同模式的否定作用也有可能无法实现自己的目的，并造成审美态度的缺陷，产生诸如焦躁、厌倦、厌恶或者漠然置之的态度。这便证实了一切审美经验都具有的二重性的特点，因为审美是依赖于想象的。第235的附表(它不仅总结了迄今为止所得出的各种论点，同时也总结了下面对5个审美认同层次所作的历史性解释。)把一些关键词语用于进步和倒退的行为规范中，从而记录了这种二重性。

我完全清楚这一模型是临时的，而且有一个特殊弱点即缺乏一种情感理论可能为它提供的基础，但是我希望它至少表明了我对于审美经验这一方面的研究兴趣。另外，作为探

讨文学史的一个结果，它可能激发相邻的并对此感兴趣的学科对它作进一步的研究。毫无疑问，这一领域完全被忽视了。而且，人们对于审美快感和被现代文学逐出大门的主人公的怀疑，至少在这里面起了推波助澜的作用。在修辞致情理论以及诗学传统中所表现的那种对于文学事业的兴趣已几乎完全成了历史。历史上已经研究过的“古典情感”和关于情感的现代心理学之间存在着一个连精神分析法也不能填补的空白。特别是因为这一学科的研究者认为，认同的问题尚未得到圆满的解答。而且，处在审美态度条件下的认同问题几乎未曾触及。在文学心理学中，对创作的分析占居首位，文学接受的理论尚处于肇始时期。西蒙·莱塞和诺曼·霍兰的基本方法和解释模型侧重研究读者的心理倾向以及他在接受过程中的幻想形式，而不是审美经验的传播成就和互动模式。[①]据我看来，文学心理学中经验式的研究对这些问题注意得太少了。语用学和传播学理论几乎没有涉及有关小说互动模式的情感条件。卡尔海因茨·施蒂尔勒的言语行为理论在处理虚构的视域是如何同现实经验融合的问题时取得了很大的成果。但是，人们在那儿找不到对小说文本的本能接受这一层次。[②] 像西格弗利德·J·施密特提出的那种“传播行为游戏”的现代理论仍旧把兴趣局限在“审美传播”的反思层次上。

---

① 莱塞:《小说和无意识》(1962 年)；霍兰:《文学反应的动力学》(1968 年)。由于这两位作者感兴趣的是不同的问题，对于他们作品的讨论似乎就无必要了。他们的研究成果可否加以变换仍有待于仔细观察。

② 在施蒂尔勒(1975 年 a)那里，缺失了作为介于实用主义的接受和自我参照的接受之间的中间层次，并在那里构成被作了否定评价的“准实用主义接受”的肯定的对等物。

只有承认一篇审美的文本具有多层意义，这种理论才有益于审美快感。该理论还拒绝承认我的模型中的任何一种主要认同都属于真正的审美经验。[①]

我想我已经回答了施密特对我早先看法中的缺点所作的批评。这缺点就是未能充分地在认同和实际上作为审美态度的附加成分之间作出区分。[②]但我仍然愿意利用这一机会再次申明，据我看来，所有的审美经验，包括钦慕或同情在内的主要层次，都需要一种形成距离的活动。就这一点而言，我完全同意韦勒斯霍夫的观点。他写道："读者被一部作品所打动，他希望从中找到自己，同时也希望找到差别，这意味着他想得到选择的余地。这一点可以得到保证，因为作品是虚构的，当它在最后一页上结束时，它的现实性也就此而告终。"[③]根据我的观点，这一论述与我的审美快感的定义完全吻合，即审美快感是"通过对他人的享受来享受自我"。因为在审美认同的悬而未决状态中造成快感的既不仅仅是情感的沉溺，也不是对这种情感的超然的反思，而只能是这样的往复运动：不断地使自我从虚构的经验中解脱出来，用另一个人的命运来检验自身。在施密特看来，"审美交流"仅仅存在于情感以外并局限在自我经验、意义的经验和作品的经验的框架内——这儿没有主体间的相互关系决不是偶然的——他忽略了距离化，而距离化与提供情感的认同始终密切相关。[④]

韦勒斯霍夫关于主体间相关性的理论，即通过他人的经验以体验自我，使我们能为今天如此不受尊重的一件事辩解，那就是试图表明据说已不复存在的主人公事实上是审美经验中不可或缺的范式："我把自己与角色区别开来，并在此区分中通过他来体会我的各种可能性。"[⑤]与主人公认同，这是美

学理论的组成部分，但却遭到人们的鄙薄。其部分原因是弗洛伊德的论文《作家和白日梦》(1908年)给人造成了这样一种印象：一切文学形象都不过是证实了“自我陛下”其实就是自己白日梦中的主人公。这就打消了精神分析法对主人公范式的一切兴趣。为人们所忽视的是，这篇短短的论文及其从生产美学转向接受美学的有关论题，已经为通俗小说为什么具有诱惑力提供了新的解释，并包含了至今一直未曾得到发展的关于伟大诗歌的经验的解释学理论。[6]

首先，弗洛伊德看到了审美经验的那种电击般的认知和新发现所具有的功能。这一点我们在谈到普鲁斯特和弗洛伊德相互关联的立场时已经讨论过了。[7] 精神分析学把审美快感解释为“从更深层的心理源泉释放出的更大的快感”和被压抑、被遗忘的往事的极乐的复归，从而清楚地暴露了那些审美理论的片面性。按照那些理论，一切艺术经验都将用不同类别的创新来测量：不断更新的形式所引起的激动、作品与传统

---

① 施密特(1971年)，第50页及以后诸页；并见《诗学和解释学》，第6卷，第546页及以后诸页。

② 《诗学和解释学》第6卷，第1章第7节的引言和本章的开场白。

③ 同上书，第550页。

④ 同上书，第547页及以后诸页。我关于把接受过程视为情感认同和距离化之间的一种往复运动的叙述，可以在霍兰《文学反应的动力学》(第202页)有关审美快感的精神分析的描述中找到相关的说法："在文学使人愉悦之际，同时也让我们感受到一种纷乱，接着是控制这种纷乱。当然，这种纷乱是一种幻觉，而非一个事件或一种活动。这种纷乱和控制形式把我们从戏剧和文学中享受的愉悦与别的单纯的感官快感区分开来。"

⑤ 同上书，第550页。

⑥ 关于这一点，参见P·冯·马特：《文学研究与精神分析》(弗赖堡，1972年)，第7章。

⑦ 参见同上书，第1章第1节。

的决裂，具有客观约束性的意义的否定，以及艺术与社会现实之间的对立。[①]

其次，我们也可以把弗洛伊德的审美快感来自电击般的认知经验的理论看作是审美升华理论的一个先决条件。只要主体在自我欣赏中占据异己的东西并通过主人公的他性来充实自身，那么，这种升华就可被理解为一种引导主体进入新见地的过程。保罗·里科已经说过，取消这种倒退和升华之间的对立的现象既可以产生于生产活动，也可以产生于接受活动。正是由于有这种审美经验才会有那种独特的生产社会。[②] 但是，这就等于说，主人公的范例可以延伸，跨越从梦境到艺术、从唯我论的经验到一种能为许多人了解的超越自我的经验的全部历程："由于梦幻强调伪装，它把目光大多投向过去，投向童年。但是在艺术作品中则强调揭露；所以艺术作品往往是个人综合体预期的象征和人类未来的象征，而不只是艺术家的各种尚未解决的冲突的倒退症状。强调揭露作用的另一个理由是我们作为艺术观赏者的快感不是我们自身矛盾冲突的简单再现(即使这种再现伴随着一种富有刺激性的好处)，而是在分享作品由主人公产生的真理时的快感。"[③]

---

① 我的《作为向文学学科挑战的文学史》一书当然还是犯有这种与俄国形式主义学派的进化理论一样的片面性。

② 里科(1970年)，第175页。里科以下面这些话概述了精神分析学尚未从事的一项任务："但这是可能的：倒退和进步的这种对立只有作为一种初步的接近才是真实的。也许这种对立表面看来很有力量，然而，必须加以超越。艺术作品把我们推上通往关于象征功能并使作品本身升华的新发现的小路。能不能说升华的真正含义就是去调动最初赋予古代象征手段的力量而引出的新的意义呢？"P·冯·马特同样也试图通过"美作为自发的震动和美作为认知活动"这一辩证法来理解审美经验(《文学研究与精神分析》，第103页)。

③ 里科(1970年)，第521—522页。

里科对弗洛伊德审美经验理论的阐述使我有机会注意到我研究中的一个尚未解决的问题。日常生活经验和审美经验之间的界线并没有把白日梦中的主人公和艺术作品中的主人公明确地区别开来。与理想的榜样发生认同的过程并不总能达到某种个人的综合，它还可能陷入白日梦者一贯孤芳自赏的那种幻境中去。在给互动模式下定义时，我们一再遇到这样的情况：审美经验从对他者的占有一下变成了对自己的欲望和期望的确认。从眼睛向上的钦慕变成只是对不寻常的事物发出惊叹，从自由的竞争变成不自由的摹仿，从能奋起行动的同情变成对痛苦作多愁善感的体会，从富于同情的笑变成咄咄逼人的嘲笑以及其他倒退的形式。所有这些变换都能用精神分析学的矛盾心理的理论解释清楚吗？进步的互动模式作为按照由他人提供的模型而形成主体的形式是否相当于弗洛伊德的与父亲发生认同的概念（"要变成他，像他一样"）呢？倒退的互动模式作为被取消了的对象选择的代用品是否相当于弗洛伊德把父亲作为选择对象的概念（"人们想望得到的东西"）呢？这样一来，一旦失去审美态度的悬而未决的自由状态，认同的矛盾心理（它既可能是温情的表现，也可能是想除掉某人的欲望）是否就一目了然了呢？①

我宁愿把这些问题留给更为适当的学科去回答，而仅仅指出这样一点：弗洛伊德在《群体心理学和对自我的分析》第7章中讨论的第3种可能性，即建立在置自己于同一情境的可能性和欲望之上的认同，很可能成为关于抒情诗经验的主

① 我指的是《群体心理学和自我的分析》，第7章"认同"，第18卷，第106页。

要层次的最佳解释。弗洛伊德举寄宿学校里的女孩子的欲望为例。她们都希望自己能够像她们中的那位既幸福又遭嫉妒的同学一样和某人秘密地恋爱。“在某一点上，一个自我在另一个自我的身上感知到某种重要的类似性”，并且“在一种负罪感的影响下接受了……另一个自我所受的苦难”。[①] 这并不是与某个人(他甚至可能不被他人所爱)发生认同。这种认同来自欣然地把自己置于相同的情境中的态度，并且可以在抒情诗的接受中找到相似之处。另外，在此所要寻找的并不是那个人的个性，而是要通过在日常生活那些边缘经验中表现出个性的抒情人物找到某种重要的类似。[②]接受主体超越他与具体的、通常是偶然的情境的感情认同，上升到对“普遍的类似性”的愉快觉察。这种觉察是由抒情的自我造成的，并发扬光大为它的经验的意义。审美升华就将体现在上述这样一个运动中。[③] 当抒情的经验的悬置状态倾向于一边时，就会发生审美倒退。这种倒退可能变成一种不充分的距离，接

---

① 《群体心理学和自我的分析》，第7章“认同”，第18卷，第107页。

② 根据K·施蒂尔勒:《主体、同一和文本——抒情诗的理论》，载《诗学和解释学》第8卷，原稿第23页。抒情主体天生就是成问题的主体:“他是一个寻找自身并在这一寻求的过程中抒情地表现自己的主体。由于这一理由，抒情诗的古典主题是同一性遭受威胁的那些主题，例如爱情、死亡、自我反省、对社会中直接接触的他人的感受，尤其是对自然景色的感受。”

③ 正是阿奇博尔德·麦克利什提出，显示(尤其是在偶然的情况下)“普遍的类比”对于抒情的经验来说是具有构成意义的。因此，《致羞怯的情人》一诗之所以闻名，并不在于它纯然是“情爱的花言巧语的一次运用”，而更多地在于马维尔所创造的那种含意:“更因为这首诗是由一连串生动的形象所组成的，使这首诗看来显得空洞的主题才不至于呆滞而无生气。可是，何以这些形象能够做到这点呢？因为，如一切这样的形象一样，他们都是两条腿的人;在这首诗里，一条腿站在爱情游戏中，另一条腿则站在悲剧的生活中。”《诗歌与体验》(波士顿，霍顿·米夫林出版公司，1961年)，第85页。

受的自我就在这种距离中获得一种伤感的自我品味的满足，而他者的经验对此只能作为一种触发机制。

以下对于互动模式表的解释将主要是历史性的。我觉得有必要对这5个审美认同层次分别作历时的考察，所用的例子选自我所熟悉的文学传统。然后，我再共时地或者说在接受过程中从不断变化的认同层次来描述它们的功能性联系。在实际应用经验主义的接受方案时，5个层次的模式很可能过于狭窄，或许可以配合使用霍兰有关"幻想的内容、对幻想的辩护或对幻想的其他处理"的互动模式。霍兰自己认为，他的模式过于宽泛，如果要形成和重新形成"文学情感"，就有必要对他的模式作进一步的划分。[①] 而我的模式已证明是有用的，它把喜剧主人公形象的历史变迁一直追溯到审美认同态度的变迁，并进而为我们至今仍未失去的审美经验中的快感找到了存在的理由。收入本书作为第3章第1节的那篇论文便是论述对文学主人公的嘲笑和同他一起笑之间的基本区别的。嘲笑产生于陪衬人物的喜剧性，同主人公一起笑则来自对快感原则的肯定。这样就把对喜剧致情功能（宽慰、抗议、休戚相关）的分析延伸到幽默的净化作用：由于从嘲笑转变为与一个幽默的形象（他超然于笑的目的的破坏性之上）一起笑，我们便在一个并不理想的世界上达到了自我肯定的最高层次。

陪衬人物把完美的主人公从理想状态弄出来并置于狼狈的处境中，同时又把他非主角的窘迫状态变成未卷入故事情节的观众的观赏对象。这样，陪衬人物的喜剧性就破除了钦

① 霍兰（1968年），第289页及以后诸页。

慕式认同的魔力。正如人们对斯卡龙、布鲁莫哀尔和马里沃滑稽模仿维吉尔的作品提出的解释所表明的，他们甚至能在摆脱文学遗产中崇高的严肃性的那种轻松心情中获得这种快感。但是，喜剧净化作用的致情潜力还可以被视为对占优势的社会权威的一种抗议，并且最后变为与非英雄的主人公休戚相关，从而可能迫使社会承认迄今受到压抑的某些人性。在另一方面，拉伯雷式的产生于肯定并推向极端的快感原则的荒诞的喜剧性，则以同情的笑声消除了读者与主人公在认识上的距离。在这种方式下形成的笑的那群人把这种同情体验为肉体的解放和对恐惧以及对现存秩序的一切权威的胜利。我们这里讨论的是一种优秀的联想式认同的互动模式：这种集体的笑的主体，即拉伯雷经常提及和描述的纵情娱乐的人群，把局外人也吸收了进来，并在令人欢悦的颠倒社会理性一切作用的过程中构成节日欢乐特有的那种褊狭性，最后，对各种幽默作出的反应——人类本性在这里表现得古怪而片面、虽有缺点而无妨大局——成为被同情心缓解了的"嘲笑"的变体。匹克威克先生作为一个和蔼可亲的"小人物"先被置于非凡的英雄的大道上，然后又遭到嘲笑。他在与现实中的敌意和不平等作斗争的流浪汉式的生涯中，获得了弗洛伊德描述的那种奇特的幽默的尊严。结果，引他发笑的那种天真无邪的喜剧性迫使读者的钦慕之情油然萌发。幽默作品的主人公为钦慕式认同收复了它那以前被嘲笑落拓的主人公的笑声驱逐出去的那块领地。

2.2　互动模式的历史说明

2.2.1　联想式认同

所谓联想式认同，我们指的是，通过在某一戏剧行为的封闭的想象的世界里充当某一角色而十分清楚地实现自身的那种审美行为。应该指出，这里的戏剧行为不是指为观众所作的表演，因为扮演者的联想式认同消除了扮演者和观看者、演员和观众的划分。这种倾向可以被称为戏剧的构成的否定性：作为生活实践的对立面，它中断了单一的时空经验，构筑起一个多样化的戏剧世界而与日常目的和需求的世界相对立。在这个戏剧世界里，参与者自由地遵从公认的规则，从而实现了一种更加完美的秩序。[①] 但是，戏剧的想象世界，节庆活动，最后还有演出的场面本身对生活实践的否定，并不能阻碍审美经验返回实践经验。演出场面与外界隔绝，类似于节庆的戏剧行为。按照H・库恩的说法，这种戏剧行为本身就蕴含着艺术，它的标志便是"向生活的双重延伸，具有阶段性重复的倾向，通过庆典的流溢而普遍存在于日常生活中并形成习俗。"[②]

---

① 在这儿，我遵循的是对于戏剧理论的基本见解。参见J・H・赫伊津哈：《爱开玩笑的人——关于文化中戏剧因素的一点研究》（波士顿，灯塔出版社，1955年），第9—11页。

② 库恩（1960年），第73页。

这里所说的"流溢"用戏剧的教化和社会化功能来解释更为可信。假如戏剧所要求的审美态度可向交流性经验开放的话，那并不是因为"节庆的气氛"所致、而是下述事实带来的一个结果，即像任何做游戏的儿童一样，游戏者必须学会接受和遵循规则，因而要学会理解它们。但是，这样一来，他也就要随时准备把自己纳入另一个人的角色之中，甚至随时准备"采取游戏中任何其他人物的态度"。[①] 既然当角色分派妥当后，游戏者既可充当裁判又可充当当事的一方，参与游戏活动就使他有机会认识另外的角色和另外的一方，从而导致他承认和理解游戏的内在公正性。[②]

这里描述的审美行为中的联想式认同是乔治·H·米德社会心理学的中心论点。只有"当一个人首先变成自己的客体"，只有当他从这个世界的社会群体角度出发，在扮演和认识角色的过程中体验自我，在自己的角色的相对性中观照自己、发展自己的个性的时候，个体才能变成自己的主体。[③]所以，游戏联想式认同创造社会的功能有赖于游戏者形成他的同一性到如下程度，即在游戏中他采取某些态度并学习某些交流模式，而这些模式如别人的行为所期待的那样主导着社会生活。

这个理论可以用历史上文学转变为社会实践的一个著名例子来加以说明。在欧洲传统中，假如没有中世纪为宫廷礼

---

① 乔治·H·米德，《心灵、自我和社会》(芝加哥，芝加哥大学出版社，1934年)，第151页。

② M·富尔曼的补充评论。

③ 米德(1934年)，第138页："我们所说的'交流'的重要性在于，它提供了某种行为模式，使得有机体或个体可以变成他自己的客体。"

仪的文艺仪式，很难设想会有性爱的解放和升华。有了这种仪式，便开始了对爱情伦理社会规范的游戏式的训练。这种规范由某一历史时期左右局面的那些阶级所继承。即使在今天，人们仍然可以从诸如调情、爱情表白、拒绝、酬答、断交这些“语言游戏”中看到它。在初创规范的那些抒情诗中，牧歌或晨歌这类抒情诗（局限于表现个别恋人与其情人之间的亲密关系）是以论辩诗和宫廷爱情礼仪这种更具公众特征的诗歌为构架的。后面这种诗歌从宫廷爱情的交流情景和形式中发展出游戏性的法律诉讼程序和审判形式，而这些又构成了一个在某一社会场景中与他朝思暮想的情人相会的孤独、落难、热恋的吟唱者这样的角色。[1]

即使在审美客体不需要联想式认同而只需要旁观者的角色时，那使游戏具有吸引力的东西，即游戏所提供的按照已定的角色去参与某种行动的机会，似乎依然有效。这一点已经由下述例子得到证明：读者自己从个人的立场走向联想式认同，从被动的读者角色转变成积极参与社交仪式，从而使艺术作品恢复了游戏的地位。奥诺雷·于尔菲的《阿斯特雷》是17世纪最有影响的小说。[2]这部小说的接受史有力地证明了上述观点。这部卷帙浩繁的田园式小说第一次向人们提供了一份有关接受的社会形式的完整记录。而这种接受最初仅仅局限于贵族读者的圈子内。反应是各种各样的，从时髦的标记、爱情书信、问答游戏、牧羊人和牧羊女的化装舞会、诡辩式的讨论，直至成立一个“完美的恋爱者研究会”。这个研究会由来自“日耳曼尼亚最有名望的家族”的29人组成。他们当年给作者奥诺雷·于尔菲的一封信至今还保存着，它证明了游戏活动对人的解放的功能及其对社会生活实践的影响。因为参与者们表达了他

们的希望:人们扮演《阿斯特雷》中的各种文学角色,"为了使生活变得更为美好,使人们获得与'黄金时代'所享受的同等的自由"。[③]这封信的目的是想把《阿斯特雷》的作者本人放到游戏活动中去。这29位署名者(他们把这部小说解释为他们游戏规则的代码,他们参照作品中那些"文雅的牧羊人、勇敢的骑士、仁慈的仙女和牧羊女"改换了自己的姓名、称号和服饰)不仅要求作者为了支持他们的游戏继续写他那举世无双的作品;他们甚至要求他改姓赛拉东,加入他们的行列,因为他们中间没有人够得上扮演那个角色。

审美行为的联想式认同的范围从《阿斯特雷》读者们所看到的牧羊人化装舞会,一直到资产阶级公众的"酒馆舞会、假面舞会和芭蕾舞"。对此,戈特谢德在他的《批判诗学》(1730年,第2卷,第5页)中辟专章加以讨论。历史地说,联想式认同可追溯到基督教宗教剧滥觞的时期,并表现在目的旨在连接舞台与观众的舞台剧或"机遇剧"中。[④] 这两种戏剧的目的都是要引导观看的人摆脱自己的思考距离。在宗教剧中,忠

---

① 对此,参见赫伊津哈和S·纽默斯特的《抒情诗与游戏》,载《诗学副刊》,第5期(慕尼黑,1969年)。

② 关于阿斯特雷的影响和作用,参见M·马让迪的《阿斯特雷的再生》(巴黎,1927年),第424页及以后诸页。给于尔菲的信载H·韦尔蒂的《于尔菲的阿斯特雷和德国的崇拜者》,载《新法国风格和文学期刊》第5期(1883年),第110页及以后诸页。自中世纪以来,《狡猾者的故事》可以作为一个例子。在发生于东方的反对弗里德里克二世的战争时期,菲利普·德·诺瓦尔把一些动物的特征作为角色赋予朋友和敌人,从而创造出一些在当时能够演出的冲突情景。参见R·博叙亚:《狡猾者的故事》(巴黎,1957年),第155页及以后诸页。

③ 见韦尔蒂,同上书,第115页。

④ 对此,我请读者参见韦勒斯霍夫(1976年)第11—27页的"舞台之桥"一章。

诚者是与一个团体联系在一起的，这个团体的个性受到众所周知的救世事业的保证。而在机遇剧的即兴节目（任何场合都可进行的）中，个人被卷入一种无法预见的活动中，并与一个偶然形成的团体相联系。他应邀参加一个意义得不到确定的共同活动，因而就有失败的风险。这种“舞台真实”的程序还隐含着这样的危险，即这些程序会使他变得毫无把握，以致原定的激励观众的行为很容易蜕变为一种适应性的行为。[①]

那种想越过单独接受的屏障、积极参与戏剧世界的社会实现的强烈愿望，可以追溯到企求欢乐地享受自由人生的欲望，以及越出许可范围而尽情欢乐的欲望。人们可以赞同库尔特·巴德的观点，并从前一种欲望中得出所谓艺术就是“以赞美表示庆祝”的理解——一种为了游戏和宴乐的联想，人们把经历这样一种联想视为从工作和有目的行为的解放。[②] 虽然被意识形态批判怀疑为迎合，却并不意味着这种审美活动的社会功能已经过时。这是因为，虽然这种通过赞美进行的庆祝活动一向被利用来粉饰统治关系、美化社会秩序，但是，艺术总是克服了自己的奴性。这是因为艺术通过共同度过的在人类历史上证明是伟大而苦难的那些过去的时刻，能把人们团结起来。当然，如果审美经验的既是交流又是保守的力量由于忘记过去而不出来抵制，那么这种团结就很可能沦为姑息迁就的牺牲品。

由于过渡到集体的审美行为，游戏和宴乐的联想式认同

---

① 韦勒斯霍夫（同上书，第25页）在对A·沃霍尔关于录像机的观念的讨论中论证了这一发展。这使我们明白“在关于现实的纪实复本中，任何一种抵制都变得无效了”。

② 巴德（1968年），第103—140页；这里，特别参见第135页及以后诸页。

就暴露了其想象的基本模糊性。联想式认同的倒退运动在弗洛伊德著名的节日定义(但未曾提及向享受自由人生的那种升华运动)中得到了把握:"节日庆祝是一种获得准许的、或者应该说一种义务性的过度行为,一种违反禁令的严肃举动。人们做出这种过度的行为并不是因为他们在接受某项训谕后感到兴高采烈,而是因为无节制是节日庆祝的本质;节日庆祝的情绪因获得干违禁的事的自由而产生。"[1] 奥古斯丁关于由角斗产生的集体迷醉发出的警告就是有关这一问题的范例。我们已经看到,即使是中世纪的宗教剧也无法避免这种倒退。通过审美快感,戏剧欣赏可以把公众从日常习俗中解放出来。正是由于这个原因,这才可能从联想式认同不知不觉地坠入祭祀活动,从而促使它的最初是自由的审美态度转化为集体同一性的奴役状态。

2.2.2 钦慕式认同

钦慕式认同是指以榜样的完美来界定的审美态度,而不涉及悲剧效果或者喜剧效果的区分。因为这种具有树立楷模功能的对英雄、圣人、贤哲的钦慕通常既不来自悲剧的情感,也不来自喜剧的宽慰。毋宁说,钦慕要求审美客体通过自身的完美来超越期望,朝着理想化的方向发展,从而激起一种"新奇感消退后依然存在"的惊讶。[2] 按照这个观点,使钦慕成为一种审美情感并使个人仿效榜样和模式的,不单纯是对

① 弗洛伊德:《图腾与禁忌》,载《全集》,第13卷,第140页。

② 康德:《判断力批判》,第29节。

不寻常或者完美之物表示的惊叹，而是一种制造距离的行为，在这种行为中，意识与它所惊叹的对象较量着。这也是修辞传统为什么能够运用钦慕这个概念区别不自由的模仿和自由的竞赛的原因。“模仿是一种通过精细观察来仿效模范的活动，竞赛则是灵魂的奋发向上，受到看上去是美的东西的感化而变为钦慕。”[①]

马克斯·舍勒关于榜样和领袖的著名理论没有涉及审美经验的作用。在历史上和在社会实践中，构成楷模人物产生和传播的并不只是遗传(性的选择)、传统以及对个人的信仰。关于对个人的信仰，舍勒写道：“由于这些人造成的总体价值印象(格式塔)，我们开始时对这些完美无缺的人是既爱又恨。与此同时，我们往往也表示赞同或者唾弃，仿效或者抵制。”[②]作为“总体价值印象”的格式塔概念混淆了这样一个事实，即激发人们对楷模产生情感的“不可分割的总体”与其说是一个人的难以界定的全部个性，不如说是它在某一方面的完美。我们钦慕那英勇的、美丽的、神圣的、贤明的一面，[③] 当我们看到与规范相背的方面时则加以唾弃。按照舍勒的观点，这种情感关系解释了为什么“每个人都把他所采纳和仿效的楷模视为善的和完美的东西，视为最理想的模式”。[④] 这种关系可以得到更为精确的界定：这便是笛卡尔首先把它看作“心灵

① 富尔曼(1973年，第171页)引自哈利卡尔那索斯的狄奥尼西奥斯的《论模仿》。

② 舍勒：《伦理学与认识论》(柏林，1933年)，第1卷，第170页。

③ 关于舍勒的5种“榜样”即圣人、天才、英雄、文明的领导者、愉悦的艺术家(与神圣、智慧、高尚、有用和快乐这几种基本价值相应，同上书，第157页)存有争议，但不需要在这里讨论。

④ 舍勒：《伦理学与认识论》，第1卷，第156页。

的激情"的钦慕，因为这种情感"在我们辨别出某样东西是否有益之前就让我们喜欢上它了"。[1] 我们是"采取尊重的态度，还是采取鄙视的态度"——按照笛卡尔的说法，这是一个随之会产生自我尊重和自我蔑视的决定——取决于某种第二位的东西，或者说取决于后来才产生的关于那个偶然的对象对我们是有益还是有害的认识。这一古典的有关钦慕的定义清楚地表明，正是完美之物的审美性质及其超越一切期望的力量激发了对楷模发生钦慕的审美情感，突出了这种情感的特性，导致人们把它视作为一种行为模式。从历史上看，只要趣味和倾向在那里起作用，只要个人或者社会行为中的深刻变化是由文学的互动模式带来的，只要个人的楷模象征并且推进着群体同一性的形成和巩固，那么，以审美为中介的认同的社会功能总会出现。譬如说，卢梭的《新爱洛绮思》中就有这样的例证，年轻人中有些人早先追求酒鬼和流氓的名气，而后来却希望被人们看作是恋人了。[2] 德国的"维特热"后来被夏多布里昂的《勒内》在法国造成的影响所压倒。圣·佩韦将此描述为"想象力的道德病"，说这种病折磨着19世纪初的整整几代青年人。"这便是那些恰逢其时的小型杰作神奇般的魅力：它们就像一面镜子，谁在它面前都能认出自己，学会称呼自己是什么。如果没有那面镜子，人们将会长期含糊地试图发现自己到底是什么样的人而又始终无法理解自己。但是，突然间一个人在另一个人身上，在他那一代人

---

① 笛卡尔：《心灵的激情》，第53—56节。

② 引自鲍顿斯派格尔：《儒贝尔思想》，载《法国文学评论与历史》（纽约，1945年），第22页。

的伟大的艺术家身上看见了自己，他大声喊道：'这就是我，这就是我呵！'"[①]

在上述情况中，以审美活动为中介的认同所能做的远不止仅仅赋予"厌世"这样的潜在需要以名称，也远不止仅仅赋予这种需要以值得赞赏的形式，即一种复杂的行为模式。钦慕式认同把历史上不断增长的个人楷模加以浓缩，将它们一代一代传下去。从这个意义上说，钦慕式认同比受日常社会实践准则制约的反思活动更为优越。[②]在构成宗教诸团体或社会诸阶级的集体记忆的过程中，一系列的楷模所起的重要作用常常被低估了。[③] 从家谱学的角度讲，楷模起着歌颂、保存、流传列祖列宗的光辉业绩的重要作用。在宗教社团中，楷模激励人们仿效忠诚的英雄和烈士。从 9 贤杰[④] 这样的大众英雄到许许多多的名声很大的罪人、忏悔者和升人天堂者（但丁在他的煌煌巨著中通过各种人物形象表现了古典的、基督教的和当代的历史，并使这些人物名垂千古），在这绚丽多采的人物画廊里，楷模把全人类的往事展现在我们面前。楷模还使最大规模的革命行动合法化。在历史新纪元的零点时

---

① 夏多布里昂：《阿特拉，勒内……以及圣·勃甫的简介》，《法国丛书》，第 10 卷（柏林，无日期），第 4 页。

② 参见舍勒：《伦理学与认识论》，第 166 页："在个人楷模的形式中，在其含有道德价值的纯金的内容中，过去仍然是现时的、活生生的、有效的。"

③ 在 M·哈尔伯沃希的《集体记忆》第 2 版（巴黎，1968 年）中有相似的观点。

④ 对此，参见刘易斯（1964 年），第 181 页："这个故事通过长期的传统在共同的想象中具有某种与事实无法区别——无论如何，没有辨别出来——的地位。每个人都'曾知道'——就如我们都'知道'鸵鸟是怎样把头埋在沙里一样——过去有 9 位杰出人物：3 位非基督教徒（赫克特、亚历山大、西泽）；3 位犹太人（约书亚、大卫和马加比）；以及 3 位基督徒（亚瑟、查理曼和戈弗雷）。

刻之后，总是紧跟着革命运动的巩固阶段。换句话说，只要这个运动现在通过自己的烈士、早期的先驱和往昔的楷模开始一步一步地占有先前遭到否定的、本应属于它自己的那种"遗产"，那么，一切都会变得合法。社会主义社会为它的德国文化遗产的所有权而进行的意识形态宣传就是上述范式在我们这个时代的再现。1789 年的革命者仿效罗马共和国的榜样就是历史上最著名的例子。在《情感教育》中，福楼拜讥讽了 1848 年革命者对上述范式的重演："每一个人总要找一个效法的榜样，有的模仿圣朱斯特，有的步丹东后尘，追随马拉，至于他〔塞内卡尔〕，则竭力效法布朗基，而布朗基模仿的是罗伯斯庇尔"（第 3 部第 1 章）。恰恰是在这一现象中马克思看到了他们失败的原因，因而提出，19 世纪的社会革命"不能从过去而只有从未来获取自己的诗篇"。从严格的伦理观来说，未来的革命不可能与任何楷模相一致，也无需通过英雄的历史来证明自己的合法性。既然它是从"乌有"中创造出来的，其"诗篇"就像是展示新社会的零点时刻到来的诗篇："以往的革命需要通过对世界历史的回忆来消除对自身内容的意识。19 世纪的革命为了获得自身的内容，则必须让现在的死者埋葬以往的死者。"[1]

作为英雄楷模人物历史演变的例证，我们可以看一看大约在 1150 年兴起的宫廷小说，文学史上的这一文学现象中显示出两种典型的钦慕式认同的形式。亚瑟王的"圆桌"的新英雄们（埃列克，伊凡，高文，朗斯洛，帕尔齐法尔）开始与查理大

---

[1] 卡尔·马克思：《流亡中的调查报告——政治论文》，第 2 卷，戴维·费恩巴赫编并作导论（纽约，名著丛书，1974 年），第 149 页。

帝传说中老的12武士(罗兰、奥利维埃、纪尧姆等)进行竞争。新英雄是宫廷的骑士兼冒险者。他独自一个踏上征途,克服神奇世界的千难万险,最后把欢乐带回到以亚瑟王为首的宫廷,并为自己赢得所钟爱的淑女。大约到了12世纪中叶,这种新英雄开始变成更为知名的十字军骑士。十字军骑士是军队中杰出的战士,他在战胜了异教徒之后便英勇地死去,因而被接纳进基督教的天堂,留下了人们仿效的榜样。[①]人们对罗兰式的旧式英雄的钦慕是由奋不顾身的勇敢和献身精神所激发的。[②]这里,钦慕式认同把作者、吟唱者和公众在集体回忆民族历史上更早的确定规范时期(查理大帝的英雄时代)的过程中联合起来。在冒险事件和爱情考验的相关层次上,人们对根据克雷蒂安的亚瑟王传奇所界定的后一种英雄类型产生的钦慕,则是由具有神话故事风味的非同寻常的事迹激发起来的。在与所钦慕的英雄发生认同的过程中,广大读者把日常和历史的现实置之不顾,因为读者希望通过尽善尽美的想象的事物来满足其逃避现实的需要。同时,读者被引进了完美的爱情的规范,由此受过宫廷教育的人就能够使自己与凡

① 在这一体裁的古典文本《罗兰之歌》中,罗兰用以下的话告诫那些即将奔赴疆场的法兰克骑士:"现在让每个人注意,要勇猛地砍杀,免得人们为他唱一曲诅咒的歌"(第1013行及以后诸行)。恰如P·楚姆托尔在《论中世纪的诗歌》(1972年,第325页)中谈到这一段时所说的,英雄之歌是这一教训的由来和目的。根据韦斯:《鲁的传奇故事》(1160年,第8035行起)的证实,有位泰勒弗尔对黑斯廷斯战役(1066年)中诺曼军队唱了一首叙事抒情歌:"泰勒弗尔的歌唱得非常好,他径直骑马来到公爵面前,为查理、罗兰和奥利弗以及死于朗西斯伐尔的那许多忠仆歌唱。"

② "与圣徒颂歌相反,武功歌普遍而共同的主题是惊羡,是由于认识到人类敢作敢为的能力而在人类社会激起的惊羡。"(楚姆托尔,1972年,第324页。)

俗之流判然有别。[1] 中世纪流传下来的两种英雄类型满足了钦慕式认同的双重需要：史诗的或传说中的英雄满足了人们集体回忆辉煌的历史业绩的需要，这种辉煌的业绩美化了日常现实；神话或小说中的英雄则满足了人们对于未听说过的事件的特殊兴趣，因为它满足了读者对罕见的冒险事件和完美的爱情的企望，把读者带入日常现实之外的能够满足人们愿望的世界。

第二种模式的魅力在12世纪变得更为强烈。由于出现了克尔特民族的资料，在中世纪的史诗中文学故事第一次与历史的和传统的真实故事区别开来，人们从这种文学故事中感受到一种独特的快感。索尔兹伯里的约翰内斯在一篇措词激烈的评论中就证实了这一点，他猛烈攻击了亚瑟王朝传奇的广为传播。他对修士们在阅读中获得的快感所作的批评中，把围绕亚瑟王、高文和特里斯坦所写的故事（显然在修道院也颇为流行）的魅力追溯到那种对完美的英雄（"某个谨慎的、体面的、勇敢的、可爱的、干任何事情都很得体的人"）所怀有的钦慕之感。并认为，在通常情况下，奇遇中经历的考验和磨难（"压迫、伤害、或者还有相似的残酷的折磨，"）会把这种情感转变为一种自作多情，甚至痛哭流涕，但这类感情既不值得称赞也无补于救世。[2] 在这种早期的也许可以在冒险故事的想象事件中找到的对快感的说明中，钦慕认同的退化形式已经变得显而易见了。当主人公的经历（在中世纪，历险成了

① 对此，参见E·克勒的《抒情叙事诗的理想与现实》（蒂宾根，1956年）和《小说研究》第4期论述《武功歌和抒情小说》的文章（海德堡，1963年）。

② 索尔兹伯里的约翰内斯的《忏悔书》（PL CCVII，1088）。

宫廷教育的必由之路)原先具有的创立规范的意义变得暗淡时，读者只是对历险本身感到惊奇，并且由于他从主人公情欲的实现中获得的快感而感到满足。小说的历史展现了这种贬值现象，钦慕式认同逐渐蜕化为通俗小说以其人所共知的伎俩激起的“自我肯定”。

因此，钦慕作为审美情感需要采取一种中间态度，它必须居于过近的和过远的距离之间。这种态度在大众传播媒体的时代显然已变得很不稳定了。这种“梦幻工厂”满足了人们对“美好世界”的要求，却抹煞了钦慕的认识距离，而为纷至沓来的刺激所淹没的观众会引发保持无动于中的防御策略，以切断一切审美交流。[1] 这样，就产生了观众的不可侵犯性，这种不可侵犯性在现代超级主人公这一现象中有它的客观对应物。这种超级主人公的态度极度冷漠，已经把英雄人物的传统远远地抛在后面了，因而不再为人们所钦慕，至多也不过让人惊异而已。

2.2.3 同情式认同

所谓同情式认同，是指将自己投入一个陌生自我的审美情感。也就是这样一种过程，它消除了钦慕的距离，并可在观众和读者中激发起一些情感，这些情感导致观众或读者与受难的主人公休戚相关。审美经验一再表明，钦慕和怜悯是相随相邻的。令人钦慕的主人公楷模可能看来尽善尽美，令人不可企及，也可能降低而成为人们白日梦的对象或诱因。观

① 对此，参见哈特曼(1975年)，第250页。

众或读者可以在一种不完美的、较为“寻常”的主人公身上找到他们自己可能有的种种特征，因而把主人公视为具有与自己同样的“素质”而与他休戚相关。[①] 这种新的主人公规范与高不可攀或者蜕变成僵化而陈腐的形象的主人公形成鲜明的对照。

在文学史的各个时期都有钦慕式认同和同情式认同的这种连续关系的例证。随着12世纪传奇文学中奇迹剧这种体裁的兴盛，演出奇迹的无名罪人取代了原是家喻户晓的圣人的传奇式主人公。[②] 圣人的品行即是美德的化身，他创造出来的令人信服的奇迹展示了上帝的力量。但是圣人的这种尽善尽美也给基督教观众带来这样一个难题：虽然观众不断受到激励去效法这一形象，但他却很少产生这样的念头，即有朝一日他也能够达到圣人的完美境界。[③] 因此可以理解，现在人们应该建立起一个可以企及的楷模，以取代那种不可企及的、千古不变的、超越恐惧和怜悯的完美形象。正是通过奇迹中不完美的、普通的对象做出的典范的皈依宗教的举动，上帝的拯救力量(常常通过马利亚的同情)才得以昭彰。在这同一时期，我们在爱提安·德·富热尔的《品行录》(约1170年)，一部针对等级和职业的道德讽刺作品中发现了早期的“普通人主人公”的形象。书中有这样的评语：“我们中间仍然有许

---

① 莱辛：《汉堡剧评》，75。

② 关于下文，参见U·埃贝尔：《惊人的壮举：文学种类的起源及历史》，《小说研究》第8期(海德堡，1965年)。

③ 我在此采用了安德雷·尤利斯称传记为具体化了的美德这一著名定义。然而，这一定义给主动的模仿留下的余地很少，即使人们如U·埃贝尔所做的那样(第53页)试图用部分的或者渐进的模仿来解决模仿一种无法企及的完美之物的困境也仍然无济于事。

多出身低贱的妇女"像"玛格丽特"那样生活,"玛格丽特"是被塑造出的一个单纯的模型,以与该受到指摘的、理想化的、高雅的宫廷恋爱形象相抗衡。[1]昂布鲁瓦茨纂写的第三次十字军东征编年史,更清楚地证明了深受人们爱戴的封建骑士的理想形象及其英雄时代后来又如何受到人们的贬斥。作者在叙述阿克里围城战役时,花了很长篇幅描写十字军战士的苦难,以此贬低整个史诗传统中英雄们的辉煌战绩。与阿克里城门下的无名战士们的苦难相比,从亚历山大、皮平、查理大帝一直到亚瑟王这些伟人们的名字以及他们的广为讴歌的英雄业绩到底有多大价值呢?特别是人们根本就不知道他们的丰功伟绩中哪些属实,哪些纯属杜撰。这便是作者笔下的英雄画廊所暗示的心照不宣的问题:

阿克里城外军队的战士们,
心中充满苦难,脸上满是忧愁,
他们冒着酷暑,顶着严寒,
受尽病魔的煎熬,历尽人间的冤屈,
我要把这些众人所见和他们的大苦大难,
向你和盘托出。[2]

不过还是让我们看一些更近的例子。在启蒙运动的那个世纪,钦慕和同情作为审美效果的主要情感居于新戏剧艺术的中心。狄德罗和莱辛就是运用这种新的戏剧艺术使资产阶级戏剧从当时占统治地位的法国古典主义的美学教条中摆脱出来。"富于同情心的人是最好的人,他最容易接受一切社会美德和一切高尚的行为。所以使我们变得富于同情心的作者

同时也使我们变得更善良、更有道德心。"[3]莱辛的著名论点也包含在狄德罗提出的要求之中：戏剧世界应该从不真实的崇高中返回到日常现实的坚实基地上来，在资产阶级的观众和与他同类的主人公之间应该建立起一种平等关系。"受人钦慕的主人公是史诗的主题，受人同情的主人公则是悲剧的主题。"[4]此时，与这种情况遥相呼应的是史诗开始走下坡路，它在古典主义体裁的等级中仍占据着最高地位。钦慕在资产阶级戏剧中可以成为一个间歇的"休止符"，"观众借此获得充分的恢复，从而维持他的同情"。[5]按照莱辛的观点，单纯的钦慕不大可能改变观众的感情。因为，钦慕至多只能激发他们仿效主人公并与主人公发生认同，如果观众能够"理解呈现在他面前的某种优秀品质"的话。另一方面，同情则能更直接地产生认同：它"让我们从善而无需我们做出什么贡献；它既使聪明人从善，也使笨伯开窍。"[6]

---

① 艾蒂安·德·福吉尔：《礼貌书》，第1130—1132行："特克拉获救了，玛格丽特/和许多别的卑微的太太/仍然与我们生活在一起。"

② 引自L·斯特拉斯的《史诗理想与历史现实》，博士论文(康斯坦茨，1975年)。斯特拉斯首先认识到这一段落的证实的价值，并表明了它在文学和社会—历史背景中的重要性。第4195—4201行读作：

> 可是，大家都已经看到了，
> 阿克里军人们忍受着太多的苦难，
> 心与灵的邪恶，
> 暴热与严寒，
> 疾病与伤残，
> 我忍不住要把这些都告诉你们。

③ 莱辛，1756年11月致弗里德里希·尼古拉的信。

④ 同上。

⑤ 莱辛，1756年12月18日致莫西斯·门德尔松的信。

⑥ 莱辛，1756年11月28日致莫西斯·门德尔松的信。

按照狄德罗的说法，新的戏剧是要使观众与他的生活世界中的人发生同情式认同，但这决不是简单地要求观众消除他与完美的主人公和身居高位的人们之间的那种钦慕距离。钦慕式认同的一个先决条件是一种新的中间体裁——正剧或称"严肃体裁"——必须克服古典悲剧和喜剧之间的对立，超越时限的人物的古典主义世界必须由"环境"，即处于生活和不同职业环境中的人们予以取代。[1] 但是，像狄德罗的"家庭之父"那种普通的主人公，就再也不是完美的英雄典型了。他既不是悲剧的也不是喜剧的，那么他又怎么能够在戏剧行动（狄德罗无疑会把所有像利洛和穆尔笔下的恶棍和纯洁天使那样对比鲜明的角色都排除在外）中引起观众的兴趣呢？这便是我们在资产阶级戏剧发展中看到的一个分叉之点。

狄德罗希望具有怜悯特征的情境既能激起人们的审美兴趣，也能激起他们的道德兴趣，还能把资产阶级"主人公"从私人的和仅仅属于个性的层次提高到具有楷模意义的共性的高度。另一方面，莱辛则在他对《私生子》的评论中已经谈到"他的角色的发展"，提出了德国古典主义下一个阶段的一个原则：凡具有主体意识的主人公应该在各种遭遇中力图保持自己的个性。[2]审美经验史上的个性化就是从这里开始的。与此同时，审美认同问题也被以一种新的形式提了出来。旧的传统的主人公始终成为钦慕式认同或者同情式认同的对象，这是因为他具有某些超越个人生平的带有普遍意义的东西：

---

① 更为详细的讨论和文件证明见耀斯（1961年），第388页及以后诸页。

② 同上，第391页。在该概念的历史上，这一发展很快出现在赫尔德的历史哲学中："在某种意义上，每一种人的完美都是民族性的、世俗的，而且，仔细地观察，也是个人的。"（《人类建设的又一历史哲学》，1774年。）

某种尽善尽美的品质或者他的苦难所具有的典型性质。但是现代“主人公”怎么能够同时是某个具体故事的主题，又是典型的独特的个性、人类完美的理想形象、独特的个人和具有普遍意义的典范呢？卢梭在《爱弥尔》的教育大纲中堪称是一针见血地指出了这一难题，并作了颇为精确的解决。卢梭允许爱弥尔阅读的唯一一部小说是《鲁滨逊漂流记》，因为如果爱弥尔只要有那么一次希望“成为某个人而不是他所是的”，那么，开明教育的一切努力都将化为乌有。[1]

自从狄德罗、莱辛和卢梭以来，资产阶级主人公的规范性和个性问题导致了一系列不同的解答方式。我们只有联系这一点才能解释和全面考察古典主义的个人主义结束以后叙事散文的发展。在巴尔扎克的《人间喜剧》中，现代法国小说通过包罗万象的“风俗史”实现了狄德罗的描写“环境”的纲领；司汤达和福楼拜在讽刺地描写不完美的“主人公”的过程中批判地描绘了个人和社会的紧张关系；欧仁·苏、大仲马、小仲马、欧内斯特·费多等人在通俗小说中则把同情式认同转化成具有强烈感染力的典型和合法的模式。[2]

从饱受中伤的所谓“发展小说”看，这一时期的德国小说不仅实现了审美教育的纲领，即美是自足的个性否定社会的经验，而且正如沃尔夫冈·普赖森丹茨指出的，德国小说还在

---

① 卢梭：《爱弥尔》，见《全集》（七星书社编），第4卷，第535页。

② 对此，参见诺舍费尔（1976年）。波德莱尔曾就传记的风行作了这样的评论：“我们对于传记的巨大需要出于一种深邃的平等的情感。”（1951年，第954页。）波德莱尔的评论可以为诺舍费尔的解释所论证的观点提供文件证明，即对于这一早期商品化文学对广大读者的前所未有的影响，是不能简单地用意识形态对需要的控制来进行解释的。

黑格尔关于"客观的幽默"的预测中找到了诗歌现实主义的原则。[①] 这种原则使主观反思和个人服从于变化了的社会现实。具有"客观的幽默"的小说严肃地接受了那种批评，把古典主义的个性置入"世界的普通环境"中，而教育小说的退化了的形式则变成了对"伟大的个人"的崇拜。读者与资产阶级主人公的同情式认同，就此变成了对某种使人无法学习或仿效的"历史性的伟大品质"的崇拜。

19 世纪倒退的同情式认同的两个典型例子是，把主人公加以神化，使之成为历史主义想象的陈列馆中的"伟大个人"；另一方面则迫使主人公为已经建立起来的资产阶级社会的意识形态服务。这里，我把福楼拜的《包法利夫人》以及它对社会制度的批判与小仲马的适应社会制度的《茶花女》作一比较，这将是很有启发意义的。汉斯·耶尔格·诺舍费尔指出，小仲马小说的构思是根据一套影响深远的规则，这套规则一直影响到埃里克·西格尔的《爱情故事》。这套规则先是把读者的同情式认同引发出来，然后这种认同又被用来为资产阶级道德的伪善法则服务。[②] 一个具有禁忌和非法的东西的诱惑力的主题满足了人们娱乐和逃避现实的需求。这就是富有的资产阶级青年阿芒对名妓玛格丽特的强烈的情欲。由于这个妓女品格高尚，且又患肺病，激起人们的怜悯，于是，社会道德心得到极大的安抚。"这些可怜人物"的命运对于不必为此感到内疚的资产阶级读者来说，竟成了教诲的源泉。最后，资

---

① 普赖森丹茨(1963 年)，特别是第 17 页；并在其《现实主义的道路》(1977 年)中作了进一步的发展。

② 诺舍费尔(1976 年)，第 3 章。

产阶级维护秩序的意志也会感觉受到了充分的辩护。由于父亲秘密策划了拒绝承认“茶花女”的圈套，他和甘冒资产阶级禁忌而订立婚约却不愿维系合法的私通关系的儿子的那场大冲突被避免了。至此，物质利益和道德同情心都得到了满足：“带有资产阶级倾向的可尊敬的妓女”变成了“为资产阶级而牺牲的圣徒般的妓女”。结论是“资产阶级的利益表明：从前不惜以任何代价予以避免的东西——两性杂交现在是天经地义的事了”。[1]

逃避现实、确定信仰、安定情绪同样也是福楼拜的《包法利夫人》所运用的规范，不过它们在这儿都达到了文学成就的最高水平。只是与小仲马的小说相反，禁忌之爱的逃避主义主题在这里碰到了问题，它成了平凡的“女主人公”的病态。与其说这位女主人公是她的环境的受害者，不如说是她自己的阅读的受害者。艾玛·包法利的堕落是一个“毒草”故事；它不是对某种信仰的确定——正如对福楼拜的起诉所表现的，而是对官方道德、特别是对狭隘的资产阶级教育制度的挑战。读者的良心并没有得到缓解，这不只是由于福楼拜的非个性化的风格致使他的判断游移不定，还由于整部作品中没有一个可以出来谴责福楼拜的名声不好的女主人公的“正面人物”。这正是起诉者最为激烈地反对之处。对“不道德现象”的谴责是新型的，因为它不再是对违反流行道德规范的现象而发，而完全是出于读者无法与小说中任何人物发生认同这一情况。[2] 由于艾玛·包法利的命运遭讥讽（读者几乎不

---

① 诺舍费尔(1976 年)，第 3 章，第 85—86 页。

② 更详细的阐述见耀斯(1970 年)，第 203 页及以后诸页。

可能觉得这个浅薄不足道的“女主人公”跟他相像)，不仅获得同情式认同的可能性变得更小，而且更有这样一个严峻的现实，即传统理想的对比规范的手法也被取消了。拿破仑三世时期的起诉者对此深信不疑，他们最早正式承认并批判了一个迄今从未规范化的审美程序——遭到拒绝的认同的讽刺形式。

具有讽刺意味的是，对福楼拜的控告预示着一种新的美学规范的出现，它将在由反抗资产阶级而产生的社会秩序中获得卓越的成功，那就是社会主义现实主义的“正面人物”。这种被抬到教条高度的审美规范，令人印象深刻地例示了这种同情式认同的颓废形式。社会主义现实主义的“正面人物”不必十全十美以引起人们的钦慕，也不必要人可怜，更不必是个滑稽人物。但是，决不能否定流行的道德，不能由否定流行的道德而批判地思考，更不能因此而满足逃避现实的需要。这一人物角色基本上是狄德罗的“家庭之父”的进退两难的现代翻版。他不再是传统意义上的完美的英雄，也不是个现代意义上的主观的英雄。由于他那空虚的肯定性，他堕入了那种“令人厌恶的体裁”的窠臼。这种体裁早在受到伏尔泰的嘲笑之前就使同情式认同遭到阻碍，每每在读者被认为是不成熟的因而除了肯定现存规范外别无选择的时候，就出现这种情况。

2.2.4 净化式认同

所谓净化式认同是指已被亚里士多德描述过的那种审美态度。它把观众从他的社会生活的切身利益和情感纠葛中解

放出来，把他置于遭受苦难和困扰的主人公的地位，使他的心灵与头脑通过悲剧情感或者喜剧宽慰获得解放。在古典文学理论中，这一定义已经延伸到艺术的悲剧和喜剧这两种效果，并可在欧洲文学不同时期的“古典主义”诗学中获得佐证。[①]席勒的看法是这样的：“喜剧的令人羡慕的任务是在我们身上产生和滋养心灵与头脑的自由，正如悲剧的任务是在某种情感狂暴地破坏了人们的心灵与头脑的自由后，从审美的角度帮助他们恢复这种自由。”[②]

这里要追溯一下科默莱尔对亚里士多德的净化所作的解释：净化的目的是将心灵与头脑从情感中解放出来，因为这些情感损坏了“一种合意的泰然自若，而这是高级的理智追求的先决条件”。[③] 与此相应，德国古典主义也看到了审美态度和实际态度之间的距离，并把这看作通过艺术体验赋予人们道德自由的先决条件。席勒理想主义意义上的审美教育不可能规定具体的行动模式，毋宁说，它必须恢复自由选择行动的能力。所以，以这样的方式来处理它的对象，即“我们的理性不是起源于意志的规则，毋宁说，我们的想象力是起源于意志的能力”。[④] 历史地说，正是由于在审美经验的解放过程中有了净化式认同，审美经验才获得了独立。只有当观众有能力从直接的认同中解脱出来，对呈现在眼前的东西进行判断和思索的时候，他才可以产生悲剧情感或同情的笑声。

由于中世纪是艺术取得自主地位之前的一个典型时期，

---

① 根据富尔曼(1973 年)，第 65 页。

② 席勒：《关于幼稚和伤感的诗歌》，科塔版，第 4 卷，第 677 页。

③ 科默莱尔(1957 年)，第 201 页。

④ 席勒：《情感论》，科塔版，第 4 卷，第 513 页。

对净化式认同的这种理解似乎妨碍了人们对中世纪净化式诗歌现象的探寻。的确，在一种既不了解独特的文体层次的古典原则、也不知道古典悲剧和喜剧的纯粹形式及其各自独特的效果的文学准则中，人们到哪里去寻找这些现象呢？作为历史性的诗歌，中世纪基督教的史诗处于上帝救世的框架中。像罗兰、奥利维埃或者维德安这样一些主人公之死，可以引起人们的悲剧情感。但是这种情感只是短暂的插曲。因为在基督教信仰的土地上，它并不是终极。被主人公的苦难所感动的观众，把主人公视为为信仰而奋斗的战士而钦佩备至，并在他的命运中领悟到上帝的旨意。圣徒传记的目的也不是要人们与受难的殉道者或者圣徒发生净化式认同，只是以光荣的面向上帝的更高兴趣为由来否定一切同情心。[①] 安德烈·纪德的名言"在基督教的土地上真正的悲剧是不可想象的"至少在这一时期得到了证实，而且似乎也适用于喜剧性的净化，只有遍及所有时期的文学的那种低级闹剧体裁才专事逗人发笑。但是这些闹剧的喜剧功能——罗贝尔·吉盖特告诉我们重新认识它，把它看作一切较高级文学样式的象征主义的对立面[②] ——完全被它的纯粹娱乐的性质抵消了。正如沃宁指出的，闹剧的喜剧功能并不比神秘剧中幕间的插科打诨包含更多笑的真理。[③] 人们不再可能在神秘剧的"心灵和头脑的解放"中找到插科打诨的爱与恨矛盾心理的效果，而只能在嘲笑的礼仪中找到。在一切文学准则的高层次上，人们看到

---

① 席勒：《情感论》，科塔版，第4卷，第99页。

② 吉盖特(1960年)，第61页及以后诸页。

③ 同上书，第156页及以后诸页。

的是插曲式的喜剧，讽刺较为常见，偶尔也出现反讽和滑稽模仿，也许还有喜剧性的净化引起的微笑（如在朗斯洛特这种宫廷恋人的极端例子中）。但是，就我所知，绝没有喜剧性净化所起的那种彻底获得解放的笑声。

然而，在中世纪的兴盛时期，的确存在着下意识地假设净化效果的文学现象。在行吟诗人的诗歌中，吟唱的喜悦可以成为主题，以致诗人的诗歌活动本身就给诗人带来净化。我们已经提到过武功歌的净化效果。[①] 按照让·德·格鲁希的论证，武功歌作为一种受欢迎的解脱，能使劳动大众忘却日常生活中的苦难，心情愉快地回到工作中去。这种"心灵和头脑的解放"是审美快感的作用，它也能否定一切灌输的形式。就在同一时期，处在兴盛时期的行吟诗人的抒情诗歌作为讲究形式诗歌，具备了几乎是自主的诗歌的性质。[②] 它日益摆脱社会功能，给听者以形式变化的快感，而诗人则通过诗歌活动本身找到净化的满足。"坎佐那"的基本内容是，完美而又无法接近的恋人变成了诗人情感的永不枯竭的源泉，它把抒情角色拉入情欲和抵抗、恐惧和希望、压倒一切的情感和理想的实现之间的性爱的辩证法中。这种"甜蜜的忧愁"恋人在愿望得以实现的喜悦中得到报偿，而诗人则可能早已在"坎佐那"的成功的形式和和谐之中找到了消除这种"苦恼"的办法。[③] 抒情主体将自己的情感加以诗的升华而达到了心灵和头脑的解放。与此相应的是听者的感受，他能够从一首首诗歌在语

---

① 吉盖特（1960年），第4页。

② 同上书，第9—32页；另见耀斯（第411—427页）。

③ 按E·房斯：《特洛伊基督徒间的爱情争斗》，载《诗学》第12期（1972），第548页。

言学上的变化和创新的游戏中获得享受。这样就避免了现代读者面对这种抒情诗的完全常规化的语言所感受到的那种单调乏味。

抒情诗的接受史向我们揭示了审美态度中另一个有趣的历史变化。这种诗歌的强制的非个人化(要求诗人把他个人的经验全部专注到某个抽象的抒情自我的内心活动中去)显然再也不能满足后来的听众了。13世纪以来关于行吟诗人的传记表明了接受者的想象力是怎样利用古代诗人的形象来充实他们的理想化人物的空洞躯壳并赋予他们以意义的。把一部关于个人的戏剧挂在某个受称赞的诗人的名下,或者从一首受人喜爱的诗歌中阅读爱情冒险故事,这些都很难用来对文学史的兴趣作出解释,因为这种兴趣是较晚出现的事情。应该说,在接受者方面,必定存在着对于个性化的需求,它只能被称为"浪漫主义的",并且,它与关于"行吟诗人生平"的文学形式相应。后来的读者渴望看到抽象的完美的抒情自我体现在个人的命运之中,他们的审美活动超出了净化的互动模式,而给古代诗人添上了钦慕式认同的灵光。

在现代文学中,不断发展的艺术的自主性带来了这样一个变化:净化式认同被人们理解为在审美上获得解放和促进思考的条件,开明的读者和观众必须具备这个条件。在对新的读者阶层进行评价时,孔多塞发现了一个"新的论坛"。它比强制性的诱导力量更为有效地传播启蒙思想。布兰肯伯格的《对于小说的尝试》论述了"思考的读者",要求读者通过小说主人公学会怎样正确地判断自己的感情。[①]但是,对开明的公众的审美判断表示最高敬意的是席勒。他拒绝给历史学家以裁判权,却把裁判的地位给予审美判断,并坚持审美判断独

立于世俗法律："我知道当代和古代的一些最杰出的历史学家以震撼人心的作品抓住了读者的心。但是，这是篡夺作家的职权，触犯了读者公众有权自己作出判决的共和主义自由。这也是越出界线的行为，因为这种手法分明纯然是属于演说家和诗人们的。"[2]

在法国古典主义中，通过净化式认同获得道德思考的自由早已是人们为悲剧和喜剧辩护的最高的正当理由。人们只须回忆一下，拉辛在《菲德拉》的前言中提出，在提高人们对美德和罪恶的道德判断以及掌握赏罚的分寸方面，戏剧描述的激情的力量决不比那些流行的道德哲学的流派逊色。莫里哀在《伪君子》的前言中同样宣称，改善习俗和道德的最有效的道德训诲也不如他的喜剧的"可笑性"更加合适："人们可以忍受指责，但是不能忍受嘲笑。人们并不介意做恶人，却不愿被人视作荒唐可笑的人。"宣称悲剧或者喜剧净化作用能够把古典戏剧的公众提到自由思考的高度，从而使他们成为自主的和公众的道德判断的权威，这是对教会的正统观念的最大挑衅。教会对这种主张进行批判的根本动机在于把它贬为非法而加以拒绝，并尽量用较轻的指斥戏剧败坏道德的种种后果来掩盖这种动机。例如，布达洛在"伪善的布道"一文中攻击莫里哀自以为在评判伪善的做法，他认为纠正这种罪恶并不属莫里哀份内之事。这篇文章还认为，只有教会的权威能够

---

① 根据 D·哈特：《小说与读者》，载《德国小说月刊》第 20 期(1970 年)，第 159—179 页。

② 出自席勒 1784 年的《被视为教育机构的剧院》，科塔版，第 11 卷，第 91 页的著名论点：戏剧统治始于世俗法律领域结束的地方。在下文摘引的《丧失荣誉的罪犯》(1786 年)的序言中有相应的论述。

鉴别虔诚真伪与否，因此莫里哀只会在那里制造混乱，结果嘲弄了最为神圣的东西。[①]

不过，对受到威胁的正统观念持批判态度的某些批评家，凭着他们的机智早已揭示出净化式认同的某些消极方面，并预见到后来在启蒙主义哲学家的批评中发生的争论。难道幻觉的诱惑力量抵消了据说是净化所具有的那种道德作用不是事实吗？难道在情感上介入一个主人公假想的命运总要蜕化成与被描述的激情发生充满快感的认同不是事实吗？前面引用过的卢梭的论点——随着观众的入迷，使他起初对邪恶的恐惧逐渐变成了对菲德拉的同情——在博絮埃的"色欲论"(这在今天看来可称为精神分析)中早已找到了解释。[②] 与悲剧女主人公的情感上的认同，能够激起过去的或被抑制的要求使观众不知不觉地进入戏剧角色，因为他自己的激情与舞台上演出的情景相应和："从那些在我们看来似乎被相同的东西激动得欣喜若狂的人身上，观众看见了他自己。很快他就变成这出悲剧的一个不公开的演员。他在这个角色身上表演出他内心的激情，如果他眼前发生的故事不能与自己内心响应这一故事的真实性相一致，这个故事就是冷酷的，不能予人快感的。"[③]

观众的情感介人喜剧可能转变成为另一个极端，阻碍他

---

① "这就是所发生的事情。当那些根本不把上帝的利益作为自己的利益的不敬神的人们指责伪善时，基督徒们不是去改造它，因为那不在他们的权限之内，而是把它变成一种转换，以使自由思想从中获利。他们是通过给虚假虔诚一种恶劣的印象和表现，造成别人对真正虔诚的不正当怀疑而做到这一点的。"(引自赫维尔[1911年]，第332页。)

② 赫维尔[1911年]，第40页。

③ 巴黎，1879年，第127页。

回到自由的道德思考上去。对吝啬鬼、假想的病人或者愤世嫉俗者的非理性给予同情的笑声，并不一定会导致J·里特所说的"对消极事物的肯定"，即导致一种调和性的认识：在各种角色类型的喜剧行为中，流行的社会理性规范会变成傲慢的、空洞的和可笑的东西。[①] 同情之笑也可能蜕变为嘲讽之笑，使喜剧人物成为"别人的笑柄，并且常常是夹杂着恶意的"，[②] 并使观众在盲目相信自己比别人高一等的心情中得到快感。最后，正如R·沃宁所指出的，同情之笑会变成一种古老的笑的仪式，把莫里哀的那些伟大的偏执狂赶下舞台，换句话说，把他们从"理性人"的社会中驱逐出去。[③]

2.2.5 反讽式认同

反讽式认同指的是这样一个审美接受层次：一种意料之中的认同呈现在观众或读者面前，只是为了供人们拒绝或反讽。这种反讽式的认同程序和幻觉的破坏是为了接受者对审美对象的不加思考的关注，从而促进他审美的和道德的思考。它们的目的是加速他的审美活动，促使他意识到小说的前提条件、尚未命名的接受规则、以及各种可能的解释。但是，通

---

① 关于莫里哀，里特(1940年)基于对W·克劳斯(1949年)的解释提出了他的著名论题。克劳斯看到，戏剧角色的感情矛盾的效果来自这样的事实，即从表面上看，这些角色显示出，在一个损害社会规范的行为中什么是可笑的。但是，在外表的后面，他们实际上对社会的一种断言提出疑问，这种断言认为一切事物如它们现在这样是自然的。

② 黑格尔：《美学》，第2卷，第1234页。

③ 沃宁：《作为否定之肯定的喜剧性和喜剧》，载《诗学和解释学》第5卷，第341—357页。

过否定或者通过道德上的挑战，它们还向这种审美态度本身提出了质疑。

随着像斯特恩的《特里斯特兰姆·香第》或者狄德罗的《宿命论者雅克》这样的文学杰作所达到的最高成就，旨在通过上述程序解放接受或欣赏主体并使他专心于自己活动的审美经验的互动模式就移到了文学舞台的前台。在19世纪，这些模式构成了一种对进步的信仰和对娱乐的需求的反权威力量，而日益商业化的资产阶级文学则力图满足这种娱乐需求。作为先锋派艺术反对受人操纵的消费和思想意识形态的同化的抗议形式，这些模式自第二次大战以来一直占据着统治地位，并可以从马克斯·弗里希的作品得到最好的说明。他的小说和剧本以极为丰富多采的形式表现了接受的和争夺的、强迫的和拒绝的个性所面临的各种问题。不过，我们在这儿将从这些问题尚未变得突出的较早时期来考察它们。这是因为主人公的规范性并非在独立的个人登上舞台时才第一次在文学中遇到麻烦，也不是在主人公（根据不成文的但为人们普遍遵守的常规）必得要加上引导、好像这样才显示出他的衰落时才遇到了问题。那么，当反讽式认同规范的对立的那一极是作为楷模的主人公（不加引号的），并且，作为主观的反权威的个人还没有出现时，反讽式认同应采用何种形式呢？[1]

反讽式认同（在以后的时期中，它构成了与周期性复归的、肯定性的古典主义规范对立的一极）在中世纪是以针对骑士史诗及小说的英雄式理想主义的反权威面貌出现的。它通

[1] 在下文中，我从中世纪文学中选出例子，至于后来的人文主义传统，我请读者参阅我在第2章的第3篇论文中对维吉尔的讽刺模仿的解释。

常采用快乐的讽刺音调，只有在极个别的情况下，才采取严峻的否定态度。最常用的模式是对主人公嘲讽，把他从他深信不疑的史诗般的理想中降回到日常生活的现实中。在喜剧的背景下认识英雄主义的理想规范便是这些作品所提供的乐趣。这并非是出于对这些规范是否有效产生的质疑，而是出于人们可以从这些规范的权威下获得暂时的解脱。当主人公的行为显示出史诗般的严肃性时，读者不由得对它肃然起敬。尽管如此，读者可以在一种特殊状态中对主人公的行为发出嘲笑，因为这时反讽式的演出已经把他从钦慕式认同中解放出来了。当《莫尼亚日·纪尧姆》中著名的威廉骑士在修道院里还继续着他早期的英雄事业，故而时常出丑(因为修士沉思冥想的生活天地是如此狭小)时，人们总是把修士们作为笑料。这样，非英雄主义的例外的情况最终还是证实了骑士精神是高于一切的理想。[①] 为了使骑士的规范受到嘲笑，12 世纪文学以借助滑稽模仿的保护性伪装为特色。在《列那狐的故事》中，商特克雷非常自负地而对着他的那些可怕的"夫人们"。他在粪堆那个显眼处坚守着自己的岗位，俨然是一名无畏的骑士。他因无事可做打起瞌睡来，突然被梦幻吓得六神无主，一头钻进了鸡棚。这个情节不仅滑稽地摹仿了严肃史诗作品中的预言性的梦，而且还抨击了史诗的主人公本身。描写动物的诗歌通过商特克雷的具有瓦解作用的英雄主义，揭示出完美的骑士(他们与众不同)似乎从来没有体验过的东西：为自己的生命安全感到的恐惧。[②]

---

① 更为详细的情况可见耀斯(1959 年)，第 97 页及以后诸页。

② 同上书，第 226 页及以后诸页。

宫廷爱情的理想，像超越于人类动物性的一切弱点之上的骑士精神的理想一样，素以完美的举止著称，早在它的全盛时期就已经受到嘲弄和滑稽性摹仿，并被置于一种平衡的状况之下：读者得以自由地享受纯正的爱情与它那绝对高峰保持距离。这类体裁有“傻子歌”或者淫秽的闹剧。在这些作品中，宫廷史诗的完美的感情升华走向它的对立面，赤裸裸地暴露了自己的色情或者诲淫的面目。介于对完美爱情的羡慕和对不可抗拒的性冲动的尽情嘲笑这两个极端之间的中间层次，在文学中很少见到。但是，我们在主人公形象中找到了这样一个层次。正是主人公的不完美性使他变得可爱，没有一个人会因为他的愚蠢而真正嘲笑他，他自己则要求熟悉常规的公众对他发出同情的微笑。他的滑稽的变体就是奥凯兴。奥凯兴是个举止笨拙却又沉着冷静的情人，他总是为他所钟爱的妮科莱特及其英雄美德所超越，总是几乎在最后一刻才醒悟，起来行动，而且在经历了许多考验之后，终于在托雷罗这个地方找到了盼望中的神话般的幸福——永恒的爱情。说到这种主人公的高尚的变体则是朗斯洛特。即使在最困难的情况下，这个心迷神醉的情人也还是执迷不悟，他总是走到荒诞的边缘，可读者总是越来越同情他。

当朗斯洛特登上那辆不光彩的马车，冒险经历开始，人们便与意料之中的认同决裂，这对当时的公众来说可是闻所未闻的忌讳行为。“马车上的骑士”不是别人，正是被挑选的那一位，因而也是受威胁的亚瑟王社会的拯救者形象。这个丑闻在严峻的考验中找到了情感上的平衡因素。这是因为这些考验要求完美无瑕的情人为了自己心爱的王后充当别人的笑柄。当这位神魂颠倒的情人在格尼埃弗的金发上发现了那把

丢失的梳子时，几乎从马上摔了下来。由于他无法把自己的目光从恋人身上稍移片刻，他竟在比武时朝自己身后乱戳一气。但是，只有在蠢人眼里，这位情人才是嘲笑的对象。对那些正在形成一个团结一致的阶层的人们说来，他给他们带来的则是同情式认同的微笑。[①] 在惊骇和柔情、钦慕和同情的精心安排的交替过程中，原先被拒绝了的认同逐渐得到恢复。当"纯正爱情"规范的理想以其极端形式得以实现时究竟会出现什么情况，受过宫廷教育的读者是再清楚不过的。最后，感情达到高潮，格尼埃弗将她的眷爱赐与朗斯洛特，条件是下不为例，爱情在这个排他的社会中所享有的那种绝对权利得到了恢复和肯定。

中世纪全盛期有一部作品不仅暂时地中止了英雄主义的和宫廷的理想，而且勇敢地打破了它的框框，这就是《列那狐的故事》(约成书于 1176 年)。列那狐是现代一切"反英雄"人物的最为重要的先驱。列那狐的冒险经历使读者不可能与完美的主人公和情人发生任何认同。由于描写了动物形象的道德特征和它们那个国王诺布勒统治下的王国，作品运用破格的滑稽模仿，揭露了骑士和宫廷诗歌的理想主义过去一直压制的人类本性和封建社会的阴暗面。这位中世纪的"反英雄"揭露了其对手的虚伪的骑士行为，并利用它们的动物性弱点和隐藏得很深的品质来打败它，从而达到了这种反讽的贬损目的。在这一过程中，封建统治的合法性本身受到了怀疑。

---

① 同情式认同的过程被纳入了这个故事。这一点似乎可以从提及扩大着的团结一致的圈子的那些段落见出。参见《朗斯洛特》第 1817、第 2212、第 2594—2606、第 2736、第 2722 行以及其他诗行。

指控列那狐与它的教母通奸以及其他许多不敬行为的法律程序永远不会完结，因为他的案例把"宫廷爱情"的世俗规范与基督教法规之间的矛盾公开化了，最高封建法庭也由此分裂成为两派。结果是不可能做出任何判决，这意味着新的审判没完没了。在一切骑士和宫廷的司法观念的面前，诡计多端的狐狸安然无恙。读者只是觉得这个非英雄的"主人公"的诡计逗人发笑，而没有因为它践踏诗歌中大家共同遵守的一条正义的原则而受到冒犯。他所默认的旧的史诗和英雄世界的理想已失去了其合法性，仅仅残留在遥远的一去不复返的过去，再也不是可以实现的文学故事了。[①]

假如谁要动手写一部"反英雄"的历史，这一流氓战胜骑士世界的英雄主义精神的事件可作为一个转折点。从那时起，小说作为一种文学样式，其最高成就都是反讽的作品，小说在对先前的理想——主人公的"世外桃源"(卢卡奇语)——的否定中找到了自己的出发点。塞万提斯把史诗的理想和小说家的现实思想之间的反讽关系变成了一种尖锐的对立，一面是平淡无奇的现实，另一面则是仅仅留存在主人公意识中的过时的幻想。塞万提斯在关于最后一位骑士出征的寓言故事中刻意描画这种对立。如果加塞特和卢卡奇是正确的话，说现代小说由此从批判和破除先前的理想(这种理想已经成为不容置疑的秩序)中获得了诗的本质，那么、文学体裁发展

---

① 关于这一点，参见耀斯(1977年)，第1部分，第7章(作为通向个性化的门槛的动物诗歌)；第2部分和第3部分(《论雷那尔多·e·莱森格林诺》，此人是意大利的一位文学后继者，他以古代的封建社会与求得温饱的非英雄的现代理想之间的不可调和性为主题。在这最后一则流浪汉的历险故事中，老里纳特须在田里劳动，并被那只山羊骗去了劳动报酬)。

史上出现的这个过程也引起了读者审美经验的变化。像堂吉诃德一样，读者以新的面貌出现了。作为一个迟到的试图与异化了的世界抗争并实现骑士精神的理想的英雄，堂吉诃德原本是一个最优秀的读者。这位读者再也不满足于他的接受角色，他踏上征途，要把他从书本上读到的东西变成行动的准则。他冷静地向没有阅读的人们展示了阅读的如痴如醉的快感。他作为天才的解释家，知道如何在现实拒绝遵从他的期望和欲望时，用自己的创造性的想象来医治贫乏的现实。

狄德罗步斯特恩的后尘，发明了一种更为有效的方法来实现他的说教的意图，即要治愈那些无法与堂吉诃德沉溺于旧的骑士小说的愚蠢举动发生认同的读者。塞万提斯把不合时宜的主人公变成了一个边表演边解释的现代读者，狄德罗则把正在享受的读者变成了他的小说的"主人公"，要求他们开动脑筋思考。在《宿命论者雅克》中，小说的读者发觉自己在扮演一个为他特别安排的角色时是和两个主人公在一起的。他通过向叙述者提问而参与故事情节。他经常与自己的期待发生矛盾，也常常丢丑："在狄德罗的作品中，真正的傻瓜不是雅克，而是读者，因为读者认为传统的小说家的生花妙笔使他感到安全可靠；被人们误认为荒诞的是读者的解释的想象力，而不是主人公的解释的想象力。"[①] 传统读者的想象的角色被塑造在狄德罗的小说中，于是，真正的读者就不可能与他的代表发生认同。这样做的目的是为了消除他的偏见，激发他对自身的思考和批判，要求他对小说中提出的重大问题

---

① R·沃宁：《对立与事实——狄德罗的〈宿命论者雅克与他的主人〉中的读者角色》，载沃宁（1975年），第471页。

做出自己的判断。叙述者提出的以下这些问题都是悬而未决的：如虚构和现实，主人和仆人，自由和必然，甚至那些在日常生活中最后终止于随意回答的诡辩术的无关宏旨的话题。

福楼拜的小说作品和他在通信中表述的许多思考精辟地阐明了叙述技巧发展史上的重大转折。经过这个转折，处于被反讽抑制了的认同这个层次上的审美经验在 19 世纪获得了新的可能性。排除了无所不知的叙述者，迫使读者自己去把故事中的意义连结起来，迫使他经常在几种可能的解释中作出抉择。离开了叙述者的预先指点和创造意义的调节工作，现在读者便可以直接进入叙述者所描绘的人物的陌生的期待视域。他必须在事先不知道人物的品质的情况下推断出他们是什么人，他必须把他们的自欺与他们隐藏的动机区分开来；并且可能逐渐地意识到，他被强行拽入的那种陌生的意识向他提出要他迅速与书中角色认同的过分要求，这甚至会使他的情感受到很大的震动。波德莱尔在“致读者”[①] 中，一开始就带着讥讽的口吻邀请浪漫主义抒情诗的读者（那些翻开《恶之华》，期望自己能分享诗人的美妙时光和高尚情趣的人）成为“我的同类——我的兄弟”。这就必然把读者变成伪君子。因为按照作者的期望，他还要和他的“兄弟”的怨恨以及一系列几乎不能认为是具有启迪作用的罪恶发生认同。

20 世纪文学不仅是在先锋派艺术实验的最高层次上才运用反讽式认同的程序的，譬如让·热内的作品迫使读者扮

---

① 真无聊！——无意的讽刺观
他怒火中烧的死亡梦想。
你的知识，读者，这优美的怪物，
虚伪的读者，我的同类，我的兄弟。

演有窥淫癖的角色，因为作者想在读者受到震惊而抑制认同时激发他的思考；或者就像在罗伯格里耶的《嫉妒》中，读者只凭借“特殊的观察方法”，便完全封闭在一种意识之内，通过这种意识，他可以极其强烈地感受到嫉妒这一古典的情感。这些程序同时也被侦探小说这种次要的文学体裁所采纳。这类小说的读者习惯于在现代英雄——侦探——的可靠引导下沉湎于虚构的危险和焦虑之中；现在他可能会惊骇地意识到，他必须从罪犯的角度来观察凶杀。[①] 在布瓦洛和纳塞雅克的小说中，他甚至可能不得不自己去经历一下他过去总是另眼看待并泰然处之的命运。从受害者的视角叙述就是剥夺读者最终的信心，使他孤立无援地面临不断加剧的恐惧（这恐惧却能变成一种奇特的审美快感）的最极端的方法：“在小说的情况下，读者是毫无防卫的（像受害者一样），而且必须与受害者一起经历世界日益非物质化的恐怖。然而，非物质化也正是诗化的过程。因为当安全的保证消失，人们再也不能可靠地判断表面上众所周知的事物到底是什么的时候，诗歌就是这个世界具有的那种崇高而美妙的色彩。”[②]

在反讽式认同的层次上使思考获得自由的破坏规范的经验如何会失去目标而后退变成不完美的审美行为，这仍然是一个问题。通过其商品化，先锋派艺术不断加速的过程似乎已使自己进入了我们这个世纪的生产、唤起的需求和消费的封闭之环：就被激发起来的读者或者观众来说，具有轰动效应

---

① “因为人们现在不再能亲眼目睹暂时受到扰乱的秩序的恢复了，看到的只是程度不可测量的惊人之变。”韦勒斯霍夫论帕特里夏·海史密斯的侦探故事，载韦勒斯霍夫（1973年），第112页。

② 同上书，第125页。

的革新、令人厌恶的疏远和令人恼火的含混不明如今已转变成为新的接受习惯，这很快就使读者把起初被他拒绝的认同看作一桩使人愉快的丑闻。[1]另外一个极端是实验性艺术提出的那些要求，包括历史知识、解释技巧的专门知识以及在读解代码时的耐心。这些条件只有一小群接受者能够具备。叙述功能可以拆卸，甚至使之成为毫无内容的语言实验；非物质化可以变成感知的单调的苦行，含混暧昧可以被夸张，而沦为各种漫无边际的专断的解答。[2]这一切常常打消了读者的剩余的兴趣，尽管当人们期望读者成为主要角色，即顶替消失了的主人公，或者像作者那样行事时，这种兴趣是必要的。越过这条分隔上述诸条件与审美的冷漠态度的界线不能不受到惩罚。人们发现，在这儿读者或观众义不容辞地要产生出与他所剥夺的审美快感相等的东西，换句话说，在这儿没有任何审美的诱因能使他宁愿喜爱强求于他的思考或者活动，而不喜爱别的消磨时间的方式。

在"主人公已经死去"和"作者已经退出"之后，人们进行了极端的尝试，一直试图把与主人公和作者的同一性只赋予读者方面。但是，拒绝认同的反讽却导致了交流上的真空。

---

① 斯塔罗宾斯基(1970年)，第57页："当偏离成为时髦的时候，当它本身已变成传统的时候，'伟大的偏离'的作者几乎不偏离……不管你愿意与否，正是安东宁·阿托德扮演着文学英雄的角色……但是，阿托德的成功，他之被接受为我们时代的巫师的方式，以及关于他的评论，看来将证明关于他的出现的流言蜚语，是与相当普遍体会到的一种期望相一致的。"

② 参见韦勒斯霍夫(1973年)，第48页："白色的沙沙声是又一起关于诗歌的模糊性的边界事件，作为具体诗歌简化过程的最后阶段，表面上只留下一个无上下文、未加考虑的一个词时，就发生了上述事件……这里，模糊就变为空虚，变成神秘的凝神专注的一切而空无他物。"

克劳德·奥利埃根据《主人公之死》[①]写的广播剧从上述事实中引出一个极端的结论，尽管这个结论对于太凯尔派文学革命的纲领来说是灾难性的。该剧开始时，读者希望就主人公消失一事诘问作者，宣称他乐意在创造性阅读中受人指导。他在作者的学校里学到的东西必须运用到窗外大街上的现实中去。当他开始以这种方式"阅读现实"时，他不知不觉地描述起谋杀者已经来到屋前的情景，也就是说，他把自己的被杀事件当作文学故事加以描述。接受的学生以他能想象得出的最完美的方式与文学事件发生认同，直至自己的被杀，尽管这种谋杀是文学性的。理想读者的死亡作为以前的文学作品主人公之死的假想的重演，后面紧接着作者的死亡：剧终时，杀害了俯首帖耳的学生的凶手们又把导师杀害了。现在唯一遗留下来的便只有广播剧的听众了。他们从这一案件中可以认识到先锋派文学的"主要人物是读者"的原则已经过时了，关于作者亦是如此；最后但决不是最不主要的，关于听众，也将是如此。作为否定性这只耗子尾巴的末梢部分，听众能够摆脱他自己的死亡的恐惧的唯一办法是，他得有一个讽喻的想法，与中世纪的读者一样，相信死亡的意义就是将来的复活，主人公、读者和作者将同人类其他人共享这种复活。结论之结论是：如果白板一般洁净的心，是一种新生产力的最好的温床，那么，对否定美学的这一死刑宣判将使人们有权抱有这样一些最美好的希望，即将有一种革命的艺术、一种未来的艺术、一种将创造新的团结的艺术。

---

① 我在D·哈特的《小说与读者》中(第159页起)发现了《南德广播电台》的这出广播剧。

3 论喜剧主角之逗人发笑

3.1 从正反两面来看喜剧主角 (嘲笑和同笑)

西格蒙德·弗洛伊德通过奇特的对比发现了喜剧中快感的来源。我们可以从这一对比恰切地引出我们的论题:"这样,下述事实就提供了一个统一的解释:我们觉得一个人滑稽可笑,是因为(与我们自己相比较)他在自己的身体功能方面付出过多,而在智力功能方面则付出过少;不可否认的是,在这两种情况下,我们的笑都表达我们在与他的接触中所感觉到的那种使人愉快的优越感。假如这两种情况中的关系颠倒了——假如发现另一个人的体力消耗比我们的小,或者他的智力耗费比我们大,那么,我们就不再会笑了,我们就会充满惊讶和钦佩。"[①]作为体力耗费过大的滑稽例子,他举出小丑的动作或者正在学习写字的小孩的动作,"随着笔的动作,他伸出了舌头"。[②] 另外一个(不太令人信服)智力付出较少的滑稽例子是无知的报考生在应考时的胡言乱语。弗洛伊德很快就放弃了喜剧快感是出于一种优越感的解释,而采取了"释放差异"原则。当其他人做出过强的或过弱的努力时、我们

就会观察到这种“释放差异”：“在前一种情况下，我笑是因为他费的劲太大；在后一种情况下，我笑是因为他使的劲又太小。”[3]

这一关系的颠倒（也就是我们不再笑而是“充满了惊讶和钦慕”的时候）描述了受到人们严肃对待的主人公的经验的方面。有这样的人：普通人感到是非常困难的体力工作，他却等闲视之，我们认为易如反掌的事情，他却能在心理上不惜殚精竭虑。我们习惯把这样的人赞为英雄。乍看起来，这个说法似乎与史诗传统相矛盾。自荷马以来，这个传统就是用劳动，即用在体力和心理上付出的巨大努力来给英雄下定义，并以这个理由把他置于普通人之上。但是，弗洛伊德在他（后来的）对亚里士多德的净化说的解释中，恰恰是为这一判断找出了接受美学的原由。经验贫乏、把自己视为可怜虫的观众或者听众没有任何重大遭际使他成为英雄，而诗人则让他与一个假想的英雄认同，从而使其愿望成为可能并因此获得享受。原因在于，净化的“心灵和头脑的解放”的先决条件不仅是某人自己情感的宣泄，它还包括了一种“确信，即舞台上演出和受难的人不是他自己而是别人。其次，这不过是一种游戏，不可能威胁他个人的安全”。[4] 因此，不必付出巨大的努力，观众就能够欣赏所钦慕的主人公的受苦受难，甚至他的壮烈牺

---

① 《玩笑及其与无意识的关系》，载《心理学著作全集标准版》，詹姆士·斯特雷奇编（伦敦，1962年），第8卷，第195页。（所有对弗洛伊德的引文均出自这个版本。）

② 同上书，第194页。

③ 《心理学著作全集标准版》，第8卷，第195页。

④ 弗洛伊德：《舞台上的病态心理角色》，载《弗洛伊德全集》，第7卷，第306页。

性。他充满惊异之情，从主人公轻而易举地完成最艰苦的体力劳动中获得快感，并带着羡慕的心情与高于生活的英雄激情认同，冥想着这种在日常生活现实中他无法得到而只能在白日梦和儿童游戏中获得的激情。

上述与主人公认同时获得的审美快感是和认知功能完全一致的。恰恰因为主人公的原故，作为“奖金刺激”或“前快感”的认同审美快感有可能产生倒退的后果，并导致“从更深的心理源泉中迸发出巨大的快感”。[①]但是，我要补充说，它也能够起到进步的作用，号召人们遵守社会行为规范，这些规范是由英雄、圣人或者贤哲通过完美的观点或者态度表达出来，并把它变成栩栩如生的楷模。[②]这种传情功能和认知功能的结合还可以在钦慕式认同与喜剧因素相遇的场合出现。就是说，当主人公再也无法超越人们对他的期望以实现他的理想，而必须在喜剧情境中坚持自己的观点时，传情功能和认知功能就结合在一起了。

把“严肃”的主人公变成“喜剧的”主角至少有两个根本不同的方面，即要看喜剧性是来自英雄理想向其对立面的转化，还是来自人类本性中物质和生理因素的升华。如果人们把喜剧主角理解为从他们所期望的完美和理想退化的现象，那么，这就同滑稽模仿、讽刺模仿、拼凑模仿甚至讽刺文学的传统中一些常见的定义相一致了。滑稽模仿或讽刺模仿可以同时从形式和内容这两个方面来利用“高雅”和“低级”之间的分歧，以攻击自己的对象，在大多数情况下是通过批判的模仿[③]或艺术上提高（如果模仿出之于“卓越的创作”）以攻击权威的作品。[④]于是，其矛头就可以指向某个作者特有的规范，指向某个古典楷模的权威性规范，指向某个体裁的形式规范，指向某个主人

公的典型规范，或者如 T・弗尔韦恩所示，同时指向明确的或不甚明确的接受规范。[5]因此，使用喜剧主人公的滑稽模仿可以把过去流传下来的权威性规范当作它的靶子。但是，当滑稽模仿的古典对象自身被用作媒介或托词时，在当代公众的社会生活和行为中流行的规范的合法性也可以成为靶子。

所有这些事例都包含着滑稽模仿和被滑稽模仿的东西之间的比较。喜剧主角本身并不引人发笑，只是把他置于某些期望视域中时才显得滑稽可笑，他的滑稽可笑是因为他否定了这些期望或者规范。在我们称为"反面形象的喜剧性"的各种喜剧现象中，比较本身显然是接受过程的一部分：不了解或者不能认出[6] 特定的喜剧主角所否定的东西的人就不一定会觉得他滑稽可笑。这一点早已清楚地表明了这类喜剧的认知功能。通过喜剧主人公，审美的或道德的规范可以成为作品的主题；这些规范的明显的"自然性"，或者说它们从未被明确表述过的流行性，是可以为人们所意识到的。人们可以出于逗乐的目的嘲讽这些规范，或者出于严肃的批判目的对它们提出疑问。不

---

① 弗洛伊德：《作家和白日梦》，载《全集》，第 9 卷，第 153 页。

② 见上文，第 2 章第 2 节。

③ T・弗尔韦恩：《滑稽模仿理论》(慕尼黑，1973 年)。

④ E・罗特蒙德：《现代德国抒情诗中的滑稽模仿》(慕尼黑，1963 年)，第 8 页。罗特蒙德对滑稽模仿的理解是在歌德关于维兰德的著名评论的基础上发展起来的。我从中看到关于滑稽模仿体裁的一个可作选择的定义，与弗尔韦恩把滑稽模仿视为批判模仿的定义并行不悖，而保持自己独特的合理性。

⑤ 弗尔韦恩：《滑稽模仿理论》第 67 页，第 84 页："不要把(滑稽模仿)理解为对把它们作为交往中的相互关系范式来接受的批判参照。"

⑥ 假如以后的读者能够自己从喜剧文本中推断出遭否定的理想和行为规范，那么，这种喜剧性能为人享受的程度就不一定取决于读者的文学史知识。人们只要回想一下《堂吉诃德》的情形：这部小说几乎完整地向我们提供了久被遗忘的骑士传奇小说的"代码"。

过，在审美经验的这个范围内，我们还可以发现介于建设性和破坏性两种倾向之间的可能的倾向：规范不一定简单地通过喜剧主角而受到肯定或否定，那些受到理想的规范的压抑并被排斥在文学表现之外的东西也可以得到宣泄并被证明是合理的。

从接受美学的观点来看，这三种功能可以归结如下：主人公通过反面形象的喜剧性所揭示的东西既可以作为笑料而被人们接受，因而最终成为对一种神圣化了的传统的具有积极意义的解脱，也可以作为一种寓意严肃但又因喜剧的伪装而显得安全的抗议而被人们所接受。不过，如果流行的规范不只是通过喜剧主人公，而且还通过先前受到压抑或者排斥的东西的结合（这种结合导致了新的规范的产生）受到攻击，那么，主人公通过反面形象的喜剧因素所揭示的东西还是可以被看作一种团结的开始。

在"降级法"的标题下，弗洛伊德对作为主人公认知功能的原动力的快感作了一种心理发生学的解释。包括漫画式描写、滑稽模仿和讽刺模仿（也是一种非文学性的揭露手法）等在内的所有喜剧方法的共同特点是"把人们的注意力转到这些全人类共有的弱点上，特别是转到他们的智力功能对肉体需求的依赖上，以达到降低个人尊严的目的。揭去面具在这儿等于是一种训诫：如此这般的一个人，虽然被人们当作半神半人的人物而备受崇敬，其实也不过同你我一样是个凡夫俗子。这里，人们同样应该作出努力，把隐藏在心理功能的丰富性和表面自由背后的那种单调的心理自发机制揭示出来"。[①]对弗洛伊德来说，这一描述主要是论证了他的消耗差别理论。至于从中能够产生宣泄和抗议的审美功能，他并没有多少兴趣，当然就更谈不上研究团结的功能了。在他的"喜剧快感的生产机制"中还

有一点饶有兴趣之处。这就是，这种快感纯粹来自降级程序中的消耗差别，因此，它"独立于喜剧情境的现实之外，这样，事实上每一个人都毫无防范地成为其他人"。[②]降级的喜剧效果是不会受到某个人的尊严和价值的影响的，它的机制既冲破了道德惯例，也冲破了诗歌的正义性：我们戏笑跌倒在地的主人公之前，可能会先问一下他该不该跌倒。在情境喜剧的这种臭名昭著的不道德行径中，快感在等级地位和权力象征的倒置中暴露了自身的真相。把英雄放进喜剧情境的做法，破坏了钦慕式认同的魅力，并允许哄笑的观众享受片刻的优越感，而不管面对着通常优于他们的那位英雄。

波德莱尔正是要把这种来自优越感的笑追溯到撒旦。因为这种笑针对的是"同伴们的弱点或灾难的标记"。[③] 众所周知，波德莱尔把这一模仿的"有象征意义的喜剧性"和创造的"绝对的喜剧性"作了对照。绝对的喜剧性不再建立在冒称对同伴具有优越性的基础之上，但也并不因此而比撒旦好："在这种情况下，笑仍然是一种优越感的流露——现在不再是人对人的优越感，而是人对自然的优越感。"[④] 波德莱尔认为，莫里哀的喜剧因素和拉伯雷的喜剧因素是上述特征的原型。这一特征假定了一种新的喜剧主角的概念，它再也不能用降级和反面形象的范畴来加以理解了。用拉伯雷作品中的主人公来阐明

---

① 弗洛伊德：《全集》，第8卷，第202页。

② 同上书，第200页。

③ 波德莱尔：《笑的本质》(1952年)，七星书社，第711页。文中所引的英译文系引自《波德莱尔，现代生活的描绘家及其他论文》，乔纳森·梅恩译(伦敦，费登出版公司，1946年)，第156页。

④ "笑是优越感的表现，也不是一个人胜过另一个人，而是人胜过自然。"同上书，第712页。

作为一种喜剧效果的怪诞形象的来源和功能是再合适不过了。这种喜剧效果并非起源于那种对应于英雄理想的反面形象，而是在高康大和胖大官这些人物形象身上体现出来的，是对被压抑的动物性的宣泄和肯定。迄今为止，激起人们对战胜恐惧、强制和压迫发出笑声的怪诞的主人公一直没有引起弗洛伊德关于主人公理论的兴趣。因此，我们在这里回顾一下米哈伊尔·巴赫金的观点是适宜的。巴赫金最近才为人们所知的《拉伯雷和他的世界》一书为我们理解那些作为怪诞可笑的人物形象的拉伯雷式的主人公提供了重要的见解。[①] 如果我们把巴赫金的怪诞喜剧的定义与按照弗洛伊德观点建立的反面形象的喜剧的描述性模型加以比较的话，可以得出以下的结果。

反面形象的喜剧把理想人物降格到这样的水平，使读者和观众得以与主人公认同。人们把这种认同体验为从权威的压力下的解脱或者是对这一权威的抗议，有时他们也把这种认同体验为一种团结。怪诞喜剧则是把动物性和肉体提升到这样的水平，在这儿读者或者观众与主人公之间的距离在同情的笑声中消失了。哄笑的观众把这体验为一种肉体上的解放，一种压倒了恐惧和世界及其规范的所有力量的胜利，因而也是快感原则的胜利。在前一种情况下，喜剧的净化可以被解释为一种情感努力的节省；在后一种情况下，喜剧的净化则可以看作由于被压抑的本性之解放而带来的情感努力的强化。在前一种情况下，净化是通过制造距离的想象力达到的；在后一种情况下，则是通过消除距离的同情心达到的。由喜

---

① 引自米哈伊尔·巴赫金的《拉伯雷和他的世界》(坎布里奇，麻省理工学院出版社，1968年)。

剧因素引起的这种快感以超然的态度为先决条件，从而使观众能够欣赏那些把英雄主义的期望化为乌有的幽默举动。这便是所谓的嘲笑（即波德莱尔所说的"有象征意义的喜剧性"），它与怪诞之笑形成对照。怪诞之笑作为同笑（波德莱尔称为"绝对的喜剧性"）是由一个可笑的形象激发的。这种笑消除了观众和主人公之间的对立，甚至向后来的孤独的读者也能传达一种"特殊状态的褊狭感"，而最初哄笑的观众正是在这种状态中体验到笑和肉体的解放。

怪诞之笑的种种现象明显地与弗洛伊德关于快感产生于"感情消耗的节约"的理论相对立。引人发笑的形象，如怪诞的小丑、阿里斯托芬喜剧中天真的白痴、中世纪傻剧中不知羞耻的傻子，还有躯体功能旺盛的拉伯雷笔下的主人公，当然没有让他们的公众节约他们情感的消耗。恰恰相反，他们在自己身上以及在哄笑的公众身上解放并调动了原先被外部或内心的严厉审察所压抑的情感。在这"表现躯体生活（性交、出生、成长、吃、喝、排泄等）的狂欢式戏剧"[①] 中，喜剧主人公的所作所为仍然超出了黑格尔试图在古典和现代喜剧之间定下的那条著名的分界线，即："剧中人物的蠢事和片面性是否仅仅对观众来说是可笑的，还是同时对他们本人来说也是可笑的，换句话说，喜剧角色是否仅仅受到观众的嘲笑，还是同时也受到他们自己的嘲笑。"[②] 怪诞之笑并不是把喜剧主人公变成"别人常常带着恶意的嘲笑的笑柄"，[③] 而是通过解放情感，在主人公和那

---

① 引自米哈伊尔·巴赫金的《拉伯雷和他的世界》，第 88 页。

② 黑格尔：《美学》，第 2 卷，第 1220 页。

③ 同上书，第 1234 页。

些嘲笑他的人之间创造一种相互理解。正如黑格尔所说的，这种“确信笑中有真理”的下意识性质还排除了像阿里斯托芬笔下的主人公那样的可笑形象“感到他们自己也是滑稽可笑的”这种可能性。对这些人物形象的怪诞之笑清楚地表明，黑格尔是把理想主义的“真正的喜剧”概念加到阿里斯托芬的喜剧中去了。因为，他认为他可以在这位诗人笔下的人物形象中发现“更高的本性”。这些人物清楚地意识到自己的不可摧毁的主体性，他们被捧得很高以至远远超脱了自身矛盾，能够忍受在实现自己的目的和取得成就的过程中所遭到的挫折。[①]

不过，还有另外一种基于这种自我意识的喜剧主角。弗洛伊德把它界定为“幽默”，并认为它具有一种特殊的尊严，不同于玩笑和喜剧性：“像玩笑和喜剧性一样，幽默具有某种程度的解放作用。但是，它还具有崇高和升华的性质，这是其他两种通过智力活动取得快感的方式所没有的。这种幽默中的崇高明显地存在于自恋的欣喜之中，它胜利地宣告了自我的不可侵犯。”[②] 这一定义与黑格尔的阐述相吻合的地方很明显：传统的幽默人物因为执著于自己本性中的那一种特性才显得滑稽可笑（就像为黑格尔所贬低的莫里哀笔下的那些人物一样），与此相对照的是，幽默的主角与自己的关系允许主角“保护自己不受苦难”，并在抵制现实的要求和不利的过程中坚持快感原则。弗洛伊德用精神贯注的转移来解释这种态度：超我作为双亲的继承者，试图借助幽默来抚慰自我。[③]

---

① 黑格尔：《美学》第 2 卷，第 1200 页。

② 《幽默》，载《著作》，第 21 卷，第 162 页。

③ 同上书，第 166 页。

至此，我们已经得到了某些可供划分喜剧主人公的一些不同类型的论据，或者说得到了区分人们对待主人公的各种态度的论据。具有反面形象的消极性的滑稽模仿和讽刺模仿中的非英雄式主人公，或者像狡猾的列那狐之类的反英雄和流氓，也可以变成一个在戏谑和严肃性之间游动的喜剧形象，以反对这一领域内理想的文学和社会规范的合法地位。英国幽默传统中的“喜剧主角”，或者说法国性格戏剧中的主角也可以归入反面形象的名下。只要这些形象代表了人类各种各样的本性，并且通过他们怪僻的或者受压抑的片面性来否定人类本性的理想化。“怪诞主角”具有快感原则的积极肯定的性质，他战胜了自己的恐惧，并且在传播非官方的笑的真理中发挥作用，由此在公众之间创造一个乐融融的和睦局面。最后，能嘲笑自己的“幽默的主角”通过在意识上战胜现实的要求和束缚，能够在观众或者读者身上引发一种幽默家所具有的对世界的反应。这样，他就能够在欢乐的层次上重新建立钦慕式认同，而这种认同曾经为对贬低了的理想主角的嘲笑所摧毁。

假如上述前两种喜剧主角即非英雄主角和喜剧主角属于“嘲笑”一类，而后两种即怪诞主角和幽默主角属于“同笑”一类，那么，我们就不应忽视以下一点，即这决不是一种完全客观的分类法，而是部分地依据观众的审美态度形成的分类。对某一种喜剧主角的嘲笑往往会转变成与这位主角同笑：起初我们可以嘲笑列那狐、小赖子、福斯塔夫、匹克威克先生，但后来我们就会发现自己也突然融入了他们的笑声中。这一点对于宣泄、抗议和团结这三种功能来说更是如此，这三种功能可以由以上两种笑的任何一种产生。既然嘲笑主角的宣泄、抗议和团结的功能取决于该作品的期望视域和观众的态度这两个方面，

那么，即使作品的原意是抗议或者要求团结，观众也还是可以选择喜剧性的净化来满足自己。抗议和团结更依赖于特定时刻的社会的期望视域，所以它们特别容易受到历史的接受过程中经常变化的理解视域的影响。下面的解释不可能涉及与接受史有关的各方面。这些解释只是作为对喜剧主角逗人发笑的原因的一种说明，它们作为有代表性的例证都是从文学史中挑选出来的，仅此而已，别无其他奢望。

3.2　17、18世纪模仿维吉尔的滑稽作品中主人公的古典主义理想的萎缩

文学的"复古"现象伴随着滑稽模仿和讽刺模仿文学的繁荣而出现。这种现象是一种深切关注比文艺复兴时期的人文主义者更关注古典主义遗产的文学史的产儿。不久以前，于尔根·冯·施塔克尔贝格仍然感到非常需要号召人们起来捍卫这种"人文主义模仿说的翻转现象"，或者说捍卫"那枚正面铸着崇古二字的勋章的反面"，他的话无疑是有道理的。[①] 这一点对路易十四时代与古典主义文学一起广为流行的滑稽诗来说尤其正确。其中最高成就之一是斯卡隆在1648到1653年之间写到第8卷的一半的《化装的维吉尔》。他去世后，有人续写这部作品，直至1740年，写到第12卷，先后再版40次之多。像这种体裁的所有其他作品一样，这部作品的语言因与严肃文学的体裁形成鲜明对比而流传下来。具体地说，它使用了严肃

① 施塔克尔贝格：《文学的接受形式》(1972年)，第168页。

的诗歌规范所不相容的词汇。在这一点上，米歇尔·吉约的贴切的论断，“生活对文学的报复”[1] 同样也适用于斯卡隆。古典主义时期的古典诗在体裁等级中占据首位，《化装的维吉尔》觊觎着古典史诗的样板作用，它给整个公认的和尚未得到公认的史诗和英雄体作品规范带来了滑稽喜剧的轻松愉快的气氛。斯卡隆是否希望从严肃的被视为神圣的典范中获得比宣泄更多的东西，从而使处于投石党运动之乱中的 1648 年的“生活的报复”获得比文学规范更多的东西，这在今天的回顾中还很难断定。我从修订得最频繁的续篇中，选出第 12 卷中的一段，它描写图耳努斯和伊尼亚斯之间的生死决斗，因为该作者（一个叫做雅克·茅卢·德·布哈塞的人）在强化斯卡隆的滑稽模仿作品的倾向方面是个能手。[2]

图耳努斯是通过反面形象的喜剧性而变成喜剧主角。这种喜剧性不断地把维吉尔史诗所摈弃的东西带进作品。维吉尔开门见山地叙述了古罗马人被击败后图耳努斯的那种英雄式的暴怒，并且使用受伤的狮子这个荷马式的明喻来描述这种愤怒，把它视为“纯洁的情感”（第 12 卷，第 1—9 行）。滑稽模仿的作品则让这个强调纯洁和伟大的情感的自然形象几乎完全淹没在一连串非理想化的日常事件之中：这个伟大的英雄睡眠不足，在悲剧情境中思虑着一些琐碎的小事，并向仆人发脾气。后来，当他正打算狠狠地教训他的未来的岳父时，一只大苍蝇卡在了这位英雄的咽喉中：

---

① 吉约：《伊利亚特的滑稽模仿——一种古怪的娱乐》，载《摄政时期》，埃克斯讨论会，1970 年，第 190 页。

② 保罗·斯卡隆：《全集》，根据 1786 年巴黎版重印（日内瓦，1970 年），第 4 卷（第 1—8 页），第 5 卷（第 8—14 页）。以下引文只标出卷数和页数。

这匹战马刚要张口，
一只嗡嗡叫的苍蝇卡住了他的喉头，
这个不幸使他一时间
没法把心中的怒气发泄。

（第12卷，第201页）

这些情景与人们对英雄气概的期望毫不相符。把主人公带到读者所熟悉的现实中来这一点之所以有趣，并不仅仅因为像图耳努斯这样的非凡人物都难以（确实如此）对付的境况竟如此普通平常，而且还因为维吉尔的英雄过于崇高以至什么也不能做什么也不是：睡觉时，“静静地不发一点声响，就像他是在站岗”（第12卷，第199页）；进退两难时，“在这窘境中我该怎么办？/上吊自杀是不忠；/自溺则是蠢举；/逃跑意味着离开拉维尼亚”（第12卷，第200页）；他手脚笨拙，举止失度（“扯去领子的饰边，扇仆人的耳光，打翻咖啡壶，骂侍女是婊子，虚度光阴，在做所有这些事时不动声色”；——同上），他还怀疑自己的作用：

天哪！神灵们或许能那样，
可的确没人
能这样勇猛向前、斗志昂扬。

（同上）

1706年的续写者已经把市民的日常生活细节充塞进期望中的英雄的理想和普通环境之间的喜剧性对比之中，而斯卡隆

的主要意图则在于用粗鲁的语言来批评高雅的史诗风格。例如，当暴风雨来临时，他让“虔诚的埃涅阿斯”用这样的话向苍天诉怨：

注视着天空，虔诚的
埃涅阿斯叹息道：
“我并不想毁灭，
也不想去喂鱼。”
他像绵羊一样咩咩叫，他问道：
“难道我非得葬身海底了结我的生命？”

(第1卷，第8页)

又如斯卡隆把他的主人公与狄多分离时哭泣的眼泪叫做“鳄鱼的眼泪”(但是不必相信它们，不管维吉尔老爷说些什么，它们都是鳄鱼的眼泪。第4卷，第234—244页)，并指出维吉尔忽视了主人公对狄多不可避免的厌倦从而对维吉尔的崇高权威作了修正：

可是这里，马隆老爷
没有说到点子上。
因为我们看清了埃涅阿斯少爷，
他确实厌倦了那个
像块布粘在他身上的女人。

(第4卷，第277页)

又如作者还描写了亚马孙女战士般的处女卡米拉并追述了她

对嫉妒她的贵夫人们以及对男人们产生的各各不同的影响：

> 但是男人们渴望得到她，
> 梦想着能与她私通，
> 或者已经在心里和她私通了，
> 事实上，这两点是一回事。
>
> （第8卷，第473页）

在这部对维吉尔进行滑稽模仿的作品中，反叛古代诸神所象征的权威的举动通常并不超出宣泄的限度。这对于滑稽体裁来说是适宜的。在第12卷中，当图耳努斯在决斗前凄楚地发着牢骚时，以及在被埃涅阿斯击败后悲叹自己的地位时，理想的主人公的命运令人啼笑皆非地被贬低：它变成了强者的权利（“是啊，既然我是个弱者，我确实只配去死”，第12卷，第259页）。但是，此话出自一个喜剧主人公之口，听起来未免伤感。对古代神祇的大不敬出自上述同一方式。续写者把一对神圣的统治者的权威贬低为朱诺夫人（“真正的设圈套的猫”）和她年迈的雷电手之间琐屑的夫妻争吵（第12卷，第211页），从而在作品的结尾部分嘲笑了间接的也是更高层次的神祇行动与干涉的史诗结构。这些伟大的统治者好像被置于对话式的语言放大镜下，显得既滑稽可笑又富有人性（你的行为使我厌烦，你听见没有，亲爱的？正是你的心上人想得到它，命令要得到它；第12卷，第251页）。这种打消统治者的威严的玩笑有时还针对当时流行的做法。譬如，朱庇特勾引朱图尔娜一事起先被嘲弄一番，然后又与（王室的？）赐予闲职的惯例联系在一起：

他又是推搡，又是央告，
最后与她在新婚床上共享欢乐。
她生下的孪生子现在已是斗士。
朱庇特为了表达感激之情，
赐予她一个尊贵的职位。

（第 13 卷，第 212 页）

但是，不论是斯卡隆还是他的续写者们都没有修改他们的古典范本中由于时过境迁而显得隐秘的意识形态。当然，古典作品中斯多葛式的宿命论很可能会使 17 世纪的基督教公众感到震惊，并且与当时的“礼仪”规范相抵牾。第 12 卷中至少有两处出现了这种情况：一是当朱庇特不得不用幽灵出现来干掉勇猛战斗着的图耳努斯时（自第 843 页起）；一是当“虔诚的埃涅阿斯”毫无怜悯地杀死他孤立无助的敌手时。18 世纪模仿维吉尔的滑稽作品事实上是反对这种做法的。

法国的滑稽模仿作品满足于挖苦埃涅阿斯（“接着，毫无敬意地在他肥胖的大肚皮上挖一个大洞”；第 7 卷，第 260 页）。德国的滑稽模仿作品则把朱庇特带着怒气的聊天称作“不可饶恕的诡计”（第 305 页），把神的权威斥责为好战：“看来没有什么比人们的争斗更能使朱庇特高兴了”（第 298 页）。在启蒙运动时期，滑稽模仿的调子和倾向变得更为尖利。在《滑稽模仿维吉尔的埃涅阿斯》（维也纳，1782 年—1794 年）中，[①]斯卡隆所使用的贬低手法不再仅仅是用来动摇不可更动的古典教育权威以得到喜剧性的宣泄。布鲁莫哀尔把这些手法用于约瑟芬时期启蒙运动向旧的权威特别是向教皇和牧师发动的攻击。

他讽刺了英雄的勇敢和冷酷无情的命运，从而从根本上动摇了统治势力的合法地位。对朱庇特和插手人世的奥林匹斯众神的神秘权力的喜剧性崩溃的描绘，实际上是在影射教会和君主专制制度。布鲁莫哀尔的滑稽模仿揭示了主宰世界历史的老爷们的决定和计划不过是武断和可憎的忘恩负义的行为，或者说是令人厌恶的马贩子的交易。[2]在这个过程中，维吉尔关于埃涅阿斯的世界历史使命和罗马帝国发源的神话，变成了针对罗马教皇国家的创立和教皇们统治罗马的哲学讽刺。布鲁莫哀尔笔下的墨丘利从皇帝那儿得到敕令，他要把它送给埃涅阿斯，而埃涅阿斯此时正在狄多的睡椅上品尝可可茶：

> 问问他，他是否认为人们是
> 在床上发现帝国的？
> 问问他，是不是在沙发上
> 建立了梵蒂冈？
>
> （第1849—1852行）

---

① 引自F·鲍博泰格编辑的版本（柏林和斯图加特，1890年），Dt. Nat. – Lit，第141卷。C·W·F·沙伯的续篇引自A·布鲁莫哀尔所编的《选集》（维恩，1882年），第3卷。在下文中，我采用了B·施泰因瓦克斯的研讨会论文。我非常感谢那次研讨会的一些与会者在会议期间对我和曼弗雷德·富尔曼于1973年夏天在康斯坦茨大学所作的论史诗英雄的报告提出的极有启发性的建议。

② 参见布鲁莫哀尔（1882年），第212页：

> 随后发生的事情，
> 纯粹是借助诡计，
> 借助恶作剧的奇迹，
> 诸神自己策划造成，
> 为的是
> 当某神不乐让俗人见到他手中之牌时，
> 他便造起一团迷雾。

布鲁莫哀尔不仅不时地用凡人的行为来替换史诗预期引起人们同情的因素，而且还毫无顾忌地把整个情节搬进了维也纳的毫无英雄气氛的日常生活，这样布鲁莫哀尔就撕下了英雄事件以及所有崇高的神话和历史的理想外衣。埃涅阿斯抵达迦太基后，不去参拜朱诺的神庙，却选定一个更为世俗的所在：

> 咖啡馆太诱人，人人都要往里进。
> 坐下来，牛奶咖啡来一杯，
> 还可以把《帝国邮报》读一读。
> 他从火光熊熊的特洛伊城逃出来，
> 那场暴风雨、沉船和他的勇猛顽强
> 早已成了报纸上的头条新闻。
>
> （第358—364行）

埃涅阿斯在报上阅读埃涅阿斯的故事，这是一个极好的例子，说明了布鲁莫哀尔具有化腐朽为神奇的技巧：这种“滑稽模仿中的滑稽模仿”在狄多的宫廷宴会上上最后一道菜时达到了空前绝后的地步：

> 还有樱桃，甜酒里
> 还放进了菠萝和草莓。
> 这时蛋糕上来了——这确实是
> 烹饪的绝技：
> 埃涅阿斯站在通红的特洛伊城上，
> 完全用奶油制成

随时可以品尝。

(第1卷,第447—483行)

自布鲁莫哀尔之后,因把维吉尔的英雄变成凡夫俗子而获得的喜剧效果很容易就成了讽刺。在这种情况下,主人公看上去不大像是喜剧性的英雄楷模,倒像是受到奚落的低下的角色了。譬如,埃涅阿斯在大火燃烧的特洛伊城中差一点就要动手杀害海伦(当我抽剑要把这女巫劈成两半时,维纳斯拽住了我的衣袖;第862—864行),然后又在维纳斯护送下穿过火海(回家路上,我的母亲一直保护着我。要不是她,我回到家里时早已成了灰烬;第883—886行)。再如,当他发现丢失了克瑞乌萨时(啪地一声,我把父亲摔到地上,转身奔进最深的泥淖,在火海中寻找克瑞乌萨;第950—953行)。

1794年,布鲁莫哀尔的续写者沙伯试图重新给予滑稽模仿作品以原有的贴切性,但同时也剥夺了它的大革命前的进步的同情心。图耳努斯的狂怒现在显得平淡了,他的话语听起来就像住校学生讲的话,争夺拉文苔儿(即拉维尼亚)的斗争就像是一场决斗,最后被用来影射反法联盟反对雅各宾派的战争(还发誓道:德国人的血永远不会变成水;第292页)。在这个过程中,沙伯用血流成河的荒诞性与所有渴望征服别人的统治者的军事荣耀相对照(士兵的命运永远如此,/他们流血、受苦/是为了他人的利益)。在布鲁莫哀尔的作品里,对强权政治的毫无人性的规范以及这些规范通过英雄式的文学典型而获得的合法地位进行了启蒙的批判。这一批判的矛头还指向了这样一些诗人,他们就像面对命不该死的狄多之死(为了抚慰她,她被允许第一个阅读《少年维特之烦恼》的章节)的"马罗先生"一

样，和他们笔下的主人公玩着"猫捉老鼠"的游戏：

你们这些诗人
让生命和死亡从你们笔下随意流淌，
你们难道不应该抛弃
你们杀戮者的狂热?
我说你们应该好好地
想一想，所有的人
都爱笑而不爱哭。

(第2010—2016行)

在马里沃的作品中，喜剧性的团结功能更为明显。他对黩武主义和英雄崇拜作了批判，并肯定了幸福论的道德观。《对荷马的滑稽模仿，或者对〈伊利亚特〉的讽刺模仿》(1716年)中的古典英雄们不仅仅嘲弄了伟大英雄的传统规范，他们还通过公开地抒发自己的动物情感、恐惧和欲望来获得喜剧性的效果。在描写赫克托尔著名的别离场面中，安德洛玛克诉说了英雄的遗孀们的心里话：

呵，神灵哟，失去男人
将会多么悲伤！没有人同床共衾
将会多么孤寂，
只因为所有的男人都是短命的。

(第5卷，第849—853行)

虽然赫克托尔愿意屈从诸神判定的命运——尽管他作出了大

不敬的评语："你们会看到宽宏大量的赫克托尔这么说，这对他们并没有好处"——但是他觉得死后要被戴上绿帽子是令人不能容忍的："但是，我一想到某个希腊恶棍很快就会走来，在你的嘴上亲吻，我就会觉得浑身燃烧起来"（第5卷，第917行以下）。施塔克尔贝格指出，马里沃对英雄行为的抨击给人印象最深的是在他处理死亡时毫无同情心或者庄严感，拒绝把它加以理想化，还时常采用克制的表达："活着是件好事，埋葬天生是让人不快的"（第1卷，第74页）。他的喜剧主人公宣称他们有权在面临死亡时公开承认自己的怯懦。赫克托尔和大埃涅阿斯在他们"你死我活的搏斗"中仅仅是各自把对方的鼻子和下巴抓破两处。当敌对双方的观战者要求他们更凶狠地搏斗时，这两个对手都同意不要拚命："这场厮打太凶残，一、两处伤倒也罢了，可是去死？呸，我说，呸！"（第6卷，第49—52行）先前在古典史诗中被压抑的人性和动物性等方面，通过非英雄的主人公而上升到一种新的规范。在这种情况下，喜剧性的团结作用就变得更为明显了：

> 你怕不怕死？
> 我可知道得很清楚，我必须承认
> 世上没有什么东西比呼吸，
> 比你的灵魂有一个躯壳，
> 比吃，比喝，比健康更甜美。
>
> （第2卷，第99页）

在赫克托尔之死的情节中，团结作用给人的印象最为深刻。J·V·施塔克尔贝格把它誉为"崇高和荒诞在同时出现"，此话

不无道理。[1] 在结尾时，马里沃让受了致命伤的赫克托尔请求阿基里斯帮他擤一擤鼻子，并且这样地描写了这种充满人情味的场面：

阿基里斯就此弯下身来
用袖子擦去赫克托尔的鼻涕：
"我的手帕丢得太多了，
如今我身上一块也不带了。"
"谢谢你，"赫克托尔说，"不过我真想呕吐，
你的袖口满是油污。
不过，当我想到，
离死神这么近，鼻子
擤得干净不干净又有什么关系？"

在这些段落中，人们必定会注意到，马里沃对荷马滑稽模仿作品中喜剧主人公的利用不再是针对着古典史诗的遥远的权威，而是针对迄今依然有效的对于这种权威的接受规范以及它的巨大的劝诫作用，因而也就是说针对着使流行的道德观获得合法地位的工具。他作品的最后几句诗就公开地表示了这一点：只是"由于我们的愚蠢"，才把古典作品的主人公看作是伟大的，还其本来面目，他们不过是"屠杀人民的卑鄙的刽子手"，比现代外科医生好不了多少："我想一个外科医生/与这位英雄相比毫不逊色。"对史诗的滑稽模仿当然并不是在社会生活和行动中树立新规范的最为有效的方法。18 世纪的资产阶级还通

① J·V·施塔克尔贝格(1972 年)，第 184 页。

过其他文学形式，主要是小说和戏剧来传播它的理想和榜样。然而，在这一时期逐渐消亡、仅存于滑稽模仿作品中的史诗的喜剧主人公，为正在崛起阶级的平凡的新主人公的出现打下了基础。英雄的理想消解在日常现实之中，与此相关的受压抑、“非英雄”的幸福的渴望得到了伸张，这两者造成了一种深刻的见解。这种见解远远超越了后来所有的意识形态批判，它被马里沃用一句令人难忘的话作了概括的表达：“对于别人告诉我们的一切有关人的伟大的事迹，我们都应该以极大的怀疑的目光来看待，但对我们听到的那些怪诞的和夸张的事情却不必去怀疑(摘自他的《〈忒勒玛科斯〉的滑稽模仿》，1715 年)。[1]

3.3 拉伯雷作品中作为怪诞的生活形象的主角

在波德莱尔看来是绝对的或者怪诞的笑、并希望与产生距离感的“嘲笑”这种古典主义传统形成对照的东西，正是后来米哈伊尔·巴赫金在更为广泛的范围内发现的现象。巴赫金把它称为“民间幽默文化”。这种现象依赖于占统治地位的道德规范的力量，其表现或多或少是潜意识的，被迫成为亚文化，或者是处于“隔绝的”状态，只在某些节庆场合出现，譬如在古代的或者中世纪的农神节，或者我们这个时代的狂欢节。拉伯雷的作品带来了巨大的突破：在所有这一切不可穷竭的怪诞之笑中，这位文艺复兴时期才华横溢的诗人摆脱了基督教教义和

① 引文及评论均为 J·V·施塔克尔贝格：《从拉伯雷到伏尔泰——法国小说史论》(慕尼黑，1970 年)，第 273 页。

古典学问的世俗负担，摆脱了苦行主义道德观和一种语言的隐蔽的教条主义的强制。这种教条主义把语言分为高雅和低级、忌讳和许可、神圣和亵渎两个方面。[1] 巴赫金的解释虽然不能完全公允地评价拉伯雷的创造个性[2]、他的人文主义的或伊拉斯谟的信条以及关于一种新的生活实践的问题，但是，巴赫金毕竟给了我们一把不可或缺的钥匙，帮助我们避免语文学和实证主义研究中碰到的那些众所周知的问题。《高康大》、《胖大官》以及拉伯雷系列作品中的其他小说并不能贴切地归入小说史。拉伯雷的怪诞的语言和他对神圣不可侵犯的素材的处理方法，既不可能用滑稽模仿和讽刺模仿的古典主义的概念来理解，也不能用反面形象的喜剧概念加以理解。他笔下的人物无奇不有，如巨人、傻瓜、无赖等。他们都不能被归类到具有个性的主人公中。人们对高康大或者胖大官、让修士或者巴汝奇的嘲笑决不局限于针对引发笑声的形象。这是一群大吃大喝的人爆发出的解放的和亵渎的笑声。这群人在作品中总是绘声绘色，他们的笑声具有强烈的感染力。更重要的是，这是怪诞的笑，因为它不断地证明了人们克服每一种恐惧的胜利。

回顾一下拉伯雷的系列作品与中世纪传奇小说和关于巨人的编年史（那种在今天已成遥远过去的样板和就在拉伯雷之前的传统）之间的关系，就会清楚地发现以下一点：要在这里期待一种类似小说或可以实行的规范是不适当的。在最成功的中世纪小说中可以找到的所有主人公被再一次召回到拉伯雷的读者的面前，但现在是以滑稽可笑的面目出现的，其中包括

---

① 据巴赫金：《拉伯雷和他的世界》，第 9—11 页。

② 见 S · 于特纳的评论，《小说年鉴》第 23 期（1972 年），第 243—249 页。

了埃皮斯蒂蒙在冥村遇到的所有那些人：像必须修补旧鞋子的亚历山大和必须像抢劫者一样工作的兰斯洛特等都是名列古典英雄和“圆桌骑士”首位的人物。他们走马灯似地与其他历史人物如教皇朱利叶斯二世（沿街叫卖点心的摊贩）、克莉奥佩特拉（卖洋葱的二道贩子）、捕捉青蛙的特拉扬、还有卖蘑菇的狄多等轮番出现。在地府中，史诗和传说中的一切显要人物都被罚去做苦工，以便为他们当“大阔佬”时享受的特权赎罪。拉伯雷把“大阔佬”的角色分给了哲学家，他们在这个地府世界里处于很不利的地位。[①]把等级制度整个儿颠倒过来的同时，还把原先次要的人物擢升为第一流的人物：巨人们原先是亚瑟王的小说中邪恶势力的帮凶，最终曾与其他所有神奇的人物一起化为乌有，而现在他们一扫奴颜婢膝的态度，主宰着史诗的情节。当然，拉伯雷从通俗编年史中找到了他的主要人物的高大形象，并娴熟地利用了它们的成功。在那些故事中，巨人英雄们已经站在了行善的力量这一边，而现在他们有时非常接近人类统治者中的完美典型。但这还不是拉伯雷决定性的革新的全部内容。[②]

例如，胖大官在民间传说中仅仅是个把盐撒进醉鬼们嘴里的小妖怪。但作为巨人高康大的儿子，他不仅获得了统治者的史诗的尊严，而且成为神秘的伟大人物：他出生于整个世界即将毁于干渴的时刻，像鲁阿·德·迪斯波德一样将在某一天成为一切口渴的人们的君王。拉伯雷把一个用于对口渴作诙谐的解释的小妖魔变成一个高大的喜剧人物。他既能给人们造成生理上和精神上干渴的痛苦，也可以立即止住这种痛苦，因而控制了人类幸福的取之不尽的源泉。[③]由于胖大官和高康大成了专制的君主，拉伯雷的“英雄们”那种怪诞地夸张了的力

量、事迹和见解也就被提到一个新的高度，变成了肉体的无可压制的表达：对他们巨大的胃口、永不满足的性欲，或对他们的“英雄言行”之下淫秽肮脏的举止行为的笑声，恢复了过去被史诗的理想性压抑了的人类血肉之躯的存在，并把那些对动物性的解放横加道德指摘的人列为反面人物。一旦高康大和胖大官、让修士和巴汝奇以及他们的卫士们激发出人们怪诞的笑声，他们就不再是作为个体的主人公而引人发笑，而是变成循环往复、狂欢的“肉体生活剧”中的配角演员了。[④]这儿的笑声不再是为在缺乏伟大英雄理想规范的行为中唤起那些理想规范的做法而发：怪诞之笑的缘由在于人们可以从道德禁忌中获得暂时的解放。在大笑声中，在肉体的狂欢中，人们有可能首次清醒地感觉到这些禁忌的重负和压力。

因此，一个主人公一生的境况（拉伯雷仿照中世纪的骑士传奇，“从祖先的记录簿册，写到主人公奇迹般的出生，童年时代，一直到长大成人，在反对邪恶的异教徒的战斗中经受考验”）[⑤] 同样也能成为新的逗笑的机缘，这就与滑稽模仿的传统快感大相径庭了。高康大的出生便是一例（第 3 至第 7 章）：它的奇迹性并不在于这是一桩从前发生的具有史诗预兆意义的

---

① 《胖大官》，第 30 章，本文中所有英语引文均摘自雅克·勒·克莱尔的译本（纽约：现代丛书，无日期）。

② 见 J·V·施塔克尔贝格：《从拉伯雷到伏尔泰》，第 46 页起。施塔克尔贝格论拉伯雷的那些章节典型地代表了最近的研究成果。

③ 在米歇尔·比托尔所写的《饥与渴》这一章和丹尼斯·霍利尔的《拉伯雷或为了笑》（巴黎，1972 年，第 112 页起）中的相关的解释。在这儿也正确地强调了父子之间的关系的重叠：“胖大官主宰着饥渴，他的象征是盐，他是高康大的儿子，高康大主宰着那些精力得到了恢复的人”（第 117 页）。

④ 巴赫金：《拉伯雷和他的世界》，第 88 页。

⑤ V·施塔克尔贝格：《从拉伯雷到伏尔泰》，第 48 页。

事情，而在于它是具有宇宙事件规模的大事，其中的各个插曲都冲破了史诗的常规。关于这一点，人们只需回忆一下有关怀孕的那段极度夸张的描写。分娩临盆竟是因为吃了一顿臭牛肚，醉汉满口脏话，老爷格兰古西埃用来安慰分娩的女人的话竟是："赶快生下这一个，我们马上再造出另一个。"新生儿的第一声哭叫是："我渴，我渴，"他的极端干渴只有用1万7千3百19头牛的奶才能消除，等等。在1968年上演的以拉伯雷作品改编的戏剧（肯定是当代人们接受拉伯雷的最高水平！）中，路易·巴罗不仅把"醉鬼之言"的那一声震天动地的叫喊——被亵渎了的基督的呼喊"我渴"——糅合在诞生的情节中，而且还在给钉死在十字架上的人献上一杯"和醇的白葡萄酒"以后，让十字架在具有勃鲁盖尔风格的一年一度的大集市的狂欢中坍落下来。拉伯雷对于这一大胆的改编不一定会介意。不过，正如巴赫金指出的，这个成年的巨人英雄在追求"文武"理想方面所取得的成就并不在于讽刺模仿了一种英雄典范而显得滑稽可笑，而在于这些"行为和宣言"撤除或者完全取消了肉体和世界之间的传统分界线。[1]

"英雄的业绩与言词"是《巨人传》第3、4、5卷的标题，它还恰如其分地表达了前两卷书的意图。因为胖大官的那些"骇人听闻的勇猛与功勋"给人以这样的感觉：叙述那些怪诞的行为似乎仅仅是为了表现妙趣横生的言词。这些情节远远超越了人们对整个史诗的期望，而且由于行为的狂暴，以至对可能的行为的嘲笑同时也就是对英雄理想的嘲笑。与其说它们是在模仿或者说滑稽地模仿这种理想，还不如说它们根本就不把这

① 巴赫金：《拉伯雷和他的世界》，第26页。

种理想放在眼里。在反对毕可肖的战争中,高康大辱骂对方军队不懂打仗和不守纪律。这当然并不妨碍他自己用恶作剧和诡计来赢得胜利。人们对此发出的笑声把关于骑士规则和史诗的劝善惩恶的所有想法都打消了。例如,高康大拔起一棵大树而不管它是一棵神树(它是圣马丁的牧杖长成的),用它杀死维德要塞里的敌人。尽管在此以前,由于战马不得不"松弛一下肚皮",撒了一大泡尿,就已经把敌人淹死了(第36章)。后来,高康大实际上也不需要再做出什么英雄的壮举了:一个"凶残的炮手"用一颗大炮弹击中他的太阳穴,而他只当作是飞来一颗小草莓;9005颗子弹和石块朝他的头部飞来,他只当作是一群苍蝇。当他在凯旋庆典前梳头时,他的父亲格兰古西埃还笑他头上掉下了那么多的"虱子",责怪他一定是在某个"虱子学院"里沾上的(第37章)。现代读者恐怕不会再欣赏这些情节,即使在当时,它们很可能也不是针对已经过时的骑士制度的英雄主义精神了;这些情节毫不含糊地抛弃骑士制度,而且从真实的(经常过分精确)的世界和非真实的夸张世界之间的比例失调中获得喜剧效果。这种比例失调把战争中引起人们恐惧的东西随意嘲笑,尽管它是从史诗传说或是历史传统流传下来的。

作为这种笑的集体主体——大吃大喝的客人们再一次在这里出现了。巨型的祝捷宴会首先由一段引人入胜的插曲开始。高康大用巨大的莴苣叶子做成色拉冷盆作为正菜之前的开胃食品,并吞吃了6个躲在莴苣叶子下面吓得魂不附体的朝圣者(第38章)。我们得感谢赫尔曼·梅厄指出了这一怪诞故事的所有细节都是根据赞美诗第123首原文改编的。这个故事"调侃了中世纪总是把《圣经》中的段落解释为对日常生活事件的预言的那

种可悲的习惯"。[1] 但是拉伯雷在这儿不仅要获得人文主义多才多艺的诗人所拥有的"幽默作家说反话的自由",他还要求以他所赢得的怪诞风格的自由去消除对个人肉体的束缚。引发怪诞之笑的直接原因是比例失调:怀着巨大恐惧的那些小小朝圣者,对于巨人的胃口来说只是微不足道的小点心,他们被当作"色拉中的蜗牛"还仅仅是个猜测。当高康大把5个朝圣者送进嘴里而丝毫没有察觉时,同桌人却误以为莴苣叶下有蜗牛角,殊不知那是第6个朝圣者的拐杖。"看到那个东西,老爷对高康大说:'瞧,高康大,那是个蜗牛角。别去吃它!'——'为什么不吃?这个时节吃,它的味道最鲜美。'"这个绝妙的句子不仅在于其双关含义,而且最终还在于拉伯雷的那个怪诞的躯体的思想。这个躯体硕大无朋,"能够冲破一切把它隔离开来的限制"。[2] 同样著名的是埃里希·奥尔巴赫分析的那段插曲。在这段情节中,阿尔科弗列巴在胖大官的嘴里发现了一个"新世界",但它与故乡法国毫无二致(第32章)。[3] 对这一早已成为经典的解释只需补充一点:这一新发现的但又是为人们所熟悉的日常世界影射的是1598年的真实事件;此外,在怪诞的笑声中,胖大官的嘴成了一种视域,身躯则成了包罗万象的世界。当阿尔科弗列巴向胖大官汇报自己在他的喉咙内的漫游的时候,他必须回答诸如吃什么、喝什么等各种各样的怪问题(也包括那个无法回避的问题,"'可是你在哪儿拉屎呢?'——'拉在你的喉咙里,我的皇上'")。这一怪诞的细节是很能说明上述观点的。发现胖大官嘴里的世界是从描写菜农们

---

① 《叙述艺术名言》(斯图加特,1961年),第47页。

② 根据巴赫金:《拉伯雷和他的世界》,第23页。

③ 奥尔巴赫(1953年),第262页及以后诸页。

开始的，在结束时描写吸收和消化食物的自然过程。被胖大官过分慷慨的举动(脾气温和的巨人赐给阿尔科弗列巴“凉菜拼盘的领地”)引得发笑的读者自然把注意力集中到这一事实上：有着美丽的森林、田野、村庄和城镇的秩序井然的世界，其实是由肉体生活的周而复始的循环所创造和维持着的。

最后有必要指出：在胖大官嘴里的探险旅行的史诗场面就是即将来临的那场暴风雨，巨人为了保护他的吓呆了的伙伴免遭暴风雨的袭击，“就像母鸡遮护着小鸡”那样伸出自己的舌头，用它当雨伞保护受惊的同伴。并非偶然的是，我们在这里也遇到了更为深刻的动机，它主要在上述反英雄主义的例子中表现出来，在或大或小的程度上制约着怪诞之笑的整个主题。正是在这种被征服的恐惧因素中，巴赫金看到了某种产生各种怪诞表现的原始过程。按照他的观点，“节庆的民间欢笑不仅表现为战胜了对于超自然之物的敬畏情绪，战胜了神，战胜了死亡。它还意味着权力、世俗的帝王、上层阶级以及一切压迫人和束缚人的势力的失败”。[①] 因为与丑陋不同，怪诞的形式所以滑稽可笑不仅仅由于它们是美的反面形象(仅仅作为反面形象，丑陋在任何情况下也引不起笑)，还因为它们是被征服了的恐惧的象征。这一点尽管对于后世的观察者们来说古怪而不可思议，可是在中世纪，在有官方的基督教崇拜和信仰共存的情况下，它们可能是更易于为人们所接受的。假如对神圣典籍或者崇拜行为的滑稽模仿(例如在保罗·莱孟的《中世纪的滑稽模仿》，1922 年)中狂饮者做的弥撒并没有被人们视为与启蒙时期对维吉尔的滑稽模仿是一

---

① 巴赫金：《拉伯雷和他的世界》，第 92 页。

回事，也就是说，没有被人们感到是对一个已被抛弃的权威的毁谤。因而，如果被当权者所容忍的话，那么这很可能是由于一种承认笑具有它自身的真理性的态度所致——一个属于小人物的、颠倒了的世界，在拥有种种使他们自信的权力中，就能建立那种奇特的狂欢节许可制度。正是这种"例外状态的偏颇性"，而不是对严肃和强制的社会制度进行清醒的批判，才使"笑和身体的狂欢式的解放"得以可能。[1] 拉伯雷极度地扩大了这一例外状态偏颇性的限度，他的怪诞之笑的人物形象完全战胜了根深蒂固的内心审察——几千年来反复灌输给人们的"对神圣的东西、禁令、过去的历史以及权力的恐惧心情"，[2] 以致在他小说中似乎出现了一种颠倒的现象，好像只有神圣不可侵犯的官方才是偏颇的所在。在诗歌如何发挥功能的历史上的这一划时代的转折不能直接归功于文艺复兴时期人在传奇文学中的自我解放，在拉伯雷那里，这是通过斗争从一个强有力的外在监察官手中争得的。因而这一转折必须以人终生担惊受怕为代价换得。这一事实表明了传记和发生之间的根本的二难状态。继让·路易·巴罗之后，主要是米歇尔·比托尔正确地把这种二难状态作为他对拉伯雷式笑的解释的基础。[3]这种笑实际上是不能用现代否定美学的尺度来衡量的。因为它对是否定还是肯定社会条件毫不在意，而只是为了把不断地受到压制的人类学的真理昭示于世，这真理甚至连狂欢节这种特别许可的制度也试图将它转变成某种

---

① 巴赫金：《拉伯雷和他的世界》，第 89 页。

② 同上书，第 39 页。

③ 参见比托尔 · 奥列埃：《拉伯雷》，第 10 页："从大部分看，拉伯雷的笑是一种微妙的伪装，以图引开敌人，隐藏行迹，逃避当时严格的审查。"

无害的东西,这真理就是“笑是人的本性”。

3.4 对人性作片面描绘的喜剧性(滑稽)

在法国文学传统中,那种不确认快感原则,而只表现片面的人性并引起既不同于怪诞之笑又不同于滑稽模仿的乐趣的喜剧主人公,只是次要的文学现象。[①] 但是这种类型的主人公在英国文学的喜剧和小说鼎盛时期都是具有典型性的。这种人物造成了一种传统,使人不得不提出这样的问题:民族心理是否像人们通常宣称的那样是无足轻重的呢? 查尔斯·狄更斯第一部成功的小说《匹克威克外传》(1836—1837 年)靠的就是这种幽默的传统。[②] 深受人们尊敬的“科学”俱乐部成员把他们对自然的研究扩大到考察人们的性格和举止(第 2 页)。俱乐部的创始人匹克威克先生有点像柏拉图、芝诺、伊壁鸠鲁和毕达哥拉斯(第 15 章),他还是《关于罕普斯德池塘水源的猜测,及铁特尔拜学说的若干意见》一文才华横溢的作者(第 1 页)。他有 3 个伙伴,他们分别代表了人性的三个方面。

一位是塔普曼先生,他是女性美的狂热追求者;第二位是史拿格拉斯先生,诗歌的狂热者;再一位是文克尔先生,体育运动的狂热者。他们组成了三人演出小组。这个小组滑稽可

---

① 拉·布鲁耶尔的一些“性格人物”,如“爱种花者”以及其他一些“好奇的人物”(具有独特“生活方式”的)属于这里讨论的人物的一类。可是,在多数情况下,讽刺的或者社会批判的意图遮盖了对于人物性格的描写。在莫里哀的那些缺乏天真性格的喜剧人物身上也同样如此。

② 引自《新牛津插图本狄更斯》(伦敦,1964 年)。

笑，因为它与期待的角色南辕北辙。钟情于女士的那个人变得越来越胖，只获得了一次成功，这就是与一个老处女相好，而且这一次成功也只限于喜剧性的表露衷肠而已（“华德尔小姐！”他说道。这位老处女姨母激动得发抖了，手中的鹅卵石不知怎么滑进了大水罐里，发出像儿童玩的拨浪鼓敲出的声音；第 97 页）。他把自己托付给一个做出虚假的结婚许诺的骗子金格尔先生，所以后者立刻就使他在恋人面前失宠。三人中被匹克威克先生誉为具有“强烈的诗人气质”（第 9 页）的第二位，除了有点儿浪漫风度（“富有诗意地裹在一件神秘的带狗皮领子的外套里”；第 3 页）外没有一点儿诗人的味道，他没有写过一句诗，并以一次恭恭敬敬的订婚结束了他的诗人生涯。最后，身着绿色新猎装的花花公子原来不过是有可能成为猎手和运动员而已，既不会打枪也不会滑雪，在丢尽了丑之后才避免了一场决斗，而他的对手也是一个比他好不了多少的胆小鬼（第 38 章）。这些幽默的喜剧性并非由于讽刺模仿了以征服者、诗人和“好猎手”形式出现的英雄，而是由于对可爱的人类弱点作了并无批判意味的描绘，是由于强调了普通人希望扮演伟人角色这一可以原谅的天性。但是，既然这是一个白日梦，那么每一次企冀实现的尝试也就只能带来不可避免的希望的破灭。①

---

① 极为精明的金格尔先生是骗子费利克斯·克鲁尔在文学上的祖先。他跟见匹克威克俱乐部的三个成员打赌。三次假冒的角色在第一次遭遇中更为高明：“‘我的朋友史拿格拉斯先生有非常突出的诗人秉赋。’匹克威克先生说，‘我也这样，’这位陌生人说，‘能写史诗——一万行——七月革命——当场写出来的——白天是玛尔斯，晚上是阿波罗——野战炮砰砰作响，竖琴叮咚响’”（第 11 页）。

与途中旅行的匹克威克俱乐部的成员们发生接触的其他团体的喜剧性结构较为简单。这里涉及的都是只限于一种主导特质或者怪癖的人物和社会角色。他们之所以显得滑稽可笑，是因为他们不管情况如何都保持其主导的特质。譬如，金格尔先生讲话时总喜欢搬用各种各样的故事。他还故意模仿速记的断断续续的风格，有时恰到好处，有时则显得不合时宜。这种独特的讲话方式出现在各种情况下，直到最后他被揭去伪装、暴露出骗子的嘴脸时，他仍故伎重演，以那种方式描述他遭难的情形，不过此时带着一种怪诞的绞刑架前的幽默感："所有衬衫都没了——不要紧——省得洗了。不久什么都没有了——躺在床上——挨饿——死——验尸——小骨头——房子——可怜的犯人——普通必需品——不要声张——陪审团的绅士们——看守人的商人——保持整洁——自然死亡——验尸官的命令——济贫院的葬仪——活该——一切都完了——闭幕"（第597—598页）。连华德尔先生的仆人、那个"小胖子"也有癖性，他不管在什么场合都会入睡，所以马车上必须安置特殊座位以免他滚下车去。但是，当这个怪癖的青年作出出人意外的行为，仅有一次不曾睡着时——当然，读者一直在等待着这一刻——恰恰是不合时宜的时刻，他成了老人们的危险人物。譬如，由于他无意中听到了他们的秘密，便在家庭里制造混乱，虽说这混乱最终还是引人发笑的（第8、54章）。

这个家庭圈子表现出一系列最为习见的气质，它们都是由于平庸才显得滑稽可笑。华德尔先生待人和蔼，但他是一家之主，对家里人规矩很严，不过当事关女儿们的幸福时他也乐意让步。说到他那些女儿，除了她们是可爱的、浪漫的

（但也是适度的）、敏感的姑娘们外，就再没有什么可说的了。其他家庭成员也显得单调乏味。譬如那个年长而总是歇斯底里地大笑的老处女，再如那位似乎仅仅因为耳背才出现在小说里的老夫人，等等。还有其他一些幽默的事物之所以显得滑稽可笑，完全是因为形成对子的缘故。[1] 譬如，鲍勃·索那和本杰明·阿伦是两个医科学生，又是诙谐的酒徒。狄更斯通过他们来讽刺医生职业，说行医者尽吹牛皮（第 32 章），挂牌开业时使用骗术（第 38 章）。这对宝货使家庭尊严经受严峻考验。但是，人们仍然怀着希望，即总有一天他们会给家族带来荣誉。在上述这个事例以外，狄更斯还把喜剧对子用在《伊顿斯威尔新闻报》和《独立报》这两家本地报纸相互仇视的主编卜特先生和史罗克先生身上。他们互相把对方视为荼毒，为各自的政党争权夺利，直至挥拳动武（第 51 章），就好像是水火不容。他们竭尽讽刺挖苦之能事，各自攻击对方的新闻工作。漫天夸张的风格使他们俩活像一对双胞胎，显得滑稽可笑。

在幽默的传统中，经典的对子是父亲与儿子。在这部小说中，这一对子表现在老车夫韦勒先生和匹克威克先生的冒失而聪明的"男仆"山姆身上。狄更斯在此强调的是喜剧性相似（"有其父必有其子"）中的差异，尤其是对待常识性问题的态度。老韦勒以温和忍让的态度，富有哲理地谈论婚姻问题，当马车夫的好处以及急于和他结婚的寡妇们给他带来的危

---

① 关于这一对滑稽人物，参见 J·赫伊津哈论罗森克兰茨和吉尔敦斯特恩的文章，载《德国莎士比亚协会年鉴》，第 46 期（柏林，1910 年），第 60—86 页；修订本，载《文化史方法》（1930 年）。

险。他忍辱负重，等待着有朝一日与长年喝得烂醉的卫理公会牧师算总帐。小韦勒则在任何情况下都能给人以诙谐的回答，比起博学多闻的律师，他是主人更好的辩护人（第 34 章），还能赢得女人的青睐（这部分地归功于他自己撰写的一封"几乎是诗歌的"情书，第 454 页）。山姆对任何事物的发展都能评论一番，并且带着一种与他父亲的马车夫哲学不同的悲观主义论调。关于这一点我以后还会论及。要彻底地分析《匹克威克外传》中的各种幽默人物，就需要细致地研究狄更斯是怎样把各种社会角色转变成幽默人物的：作者对法律及其种种狡诈、迂腐、无知、甚至无耻堕落和权威人物的多侧面描绘，为进行这项研究提供了非常好的领域。在此当然是无法展开这项研究了。但是，我们将考察匹克威克先生这个主要的形象。尽管他本人就是这一幽默传统的一部分，但他明显地超越了这一传统。

3.5　天真的喜剧性—喜剧性的天真（狄更斯的喜剧主角）

当读者深入阅读《匹克威克外传》并开始思考他对书中人物的体验时，他很可能会意识到，虽然书中人物以他们各自的幽默同样引起人们大笑或成为人们快乐的理由，但至少有一个人，即匹克威克先生自己，打破了这一惯例。他逐渐迫使我们意识到：我们对主人公的评价是随流浪汉冒险情节的展开而变化的。假如我们在开始时还只是把他看成正在作旅行的匹克威克俱乐部的一员，感到他是个有趣或者可笑的人，那

么，我们在看到匹克威克先生放弃了他僭越的哲学家角色（第2章）而助人为乐，并且最后作为一个真正幽默的主角在负债者监狱中"胜利地宣称""自我的不可侵犯性"、以此反对一切向现实而极不公平的世界上众目昭彰的不义怯懦地作出妥协的行为时，我们的态度将会上升为一种钦慕式认同。

对匹克威克先生风格的介绍在一开始并没有马上就显出他与旅行中的伙伴有什么本质的不同。正如他们只有在白日梦中才可能实现极不寻常的使命一样，匹克威克先生在开始时显得滑稽可笑是因为匹克威克俱乐部及其叙述者把他看作一位著名的、"思想博大的人物"（第165页），有可能"名垂千古"（第11章第180页）。然而，他显然没有超出常人的水准。他作为俱乐部的头儿，人们希望他是伟大的英雄，可是他的品性却完全是非英雄的：耐心，好脾气，敏感，乐观和仁慈——所有这些与一个"秃顶的、戴着圆眼镜"（第2页）的老年绅士的外表完全相称。通过这样的对比，匹克威克先生作为一个并非出于自愿的英雄就具备了喜剧性。但是，列举了上述品质已足以显示出匹克威克先生比起那些与他结伴的只有单面的幽默人物来是一个更为丰满的人物。他的最为显著的品性既不是一种特别的缺点也不是一种偏离正轨的虚荣心，而是一种解除人们戒心的天真。这使他能够从哪怕是最为窘迫的境遇中毫无损伤地解脱出来，并常常引发人们的微笑而不是嘲笑。正是由于这个原因，匹克威克先生一直被错误地称为"市侩式的堂吉诃德"。因为匹克威克俱乐部的这个"英雄"并不去追求英雄壮举这一固定的目标，而只是满足于充当一个"人类本性的旁观者"（第11页）。他并没有对各种事件做出解释，以把一个具有普遍意义的原则强加给异己的现实，而是通

过明显地使他成为喜剧主人公的天真举动来对人们对他的“名声”的期望和要求作出反应。但是，既然这种喜剧性的天真举动不断羞辱了他的朋友和敌手，他实际上逐渐变成了一个幽默人物。

狄更斯把这个可爱的普通人嘲讽地提升到非凡伟大的英雄水平的这种天真的喜剧性，贯穿着整个小说的情节。当需要英雄动肝火时，例如在潘恩医生发出“挑衅”(第 3 章)或者金格尔先生出言不逊时(第 10 章)，匹克威克先生的发火总嫌发得太晚，而且只要给他一杯白兰地或者由仆人简单地劝说一下，他的英雄豪情立刻烟消云散：“匹克威克先生像一切真正的伟人一样，他的头脑是服理的。他是一个敏捷而有力的推论家，稍加思索，便意识到自己的狂怒是无济于事的。他的火气消退得就像发作时一样迅速。他大口地喘着气，宽厚地望着他的朋友们”(第 131 页)。当他陷人荒诞的境地时，譬如在他紧紧追赶着被风吹得直往前滚的帽子时(他“始终高兴地微笑着，就像遇到任何人都会遇到的一个有趣的玩笑一样”；第 50 页)；或者当他在“青年女子学校”的大门背后被人抓住，全校因他而大乱时(第 16 章)；或者当他由于潘趣酒喝多了醉倒在手推车里，在走失牲畜的待领场里醒来时(第 20 章)；或者当他在冰上滑跤踩碎了冰掉进河里时，匹克威克先生总是知道在这些喜剧性纠葛中怎样保持住他的童心的奇妙尊严：“当他被击倒在地时(平均每三个回合就有一个回合是这样)，你所能想象的最为令人兴奋的场面就会出现：他容光焕发，捡起帽子、手套和手帕，重新摆好架势，那种顽强和热情是世上任何事物都阻挡不了的”(第 414 页)。这种天真的喜剧性在这样一个精采的情节中达到高潮：匹克威克先生在迷宫般的

小酒馆里误入一个素不相识的"中年夫人"的房间。他的衣服已经脱了一半，她的到来使他惊慌失措，连忙躲在床幔后面，并设法撤出房间。而这一切发生在"最谦虚、最敏锐的凡人(第309页)的身上，对他来说，只要想到必须给一位太太看看他的睡帽，就会让他受不了"(第22章)。这位最于人无害的凡人，拈花惹草的人的对头，也是够倒霉的了。人们怀疑他撕毁了一桩婚约，他自己差点中了谋划结婚的寡妇设下的圈套，几乎成为她的两位粗暴无礼的律师的受害者。直到这时，天真的喜剧性一直是在无忧无虑的快感层次上表现的。然后，天真的喜剧性变成了一种喜剧性的天真。它涉及到崇高，进而体现了弗洛伊德关于幽默的主人公的概念。到此，情节也就发展到了高潮。

"就像玩笑和喜剧性一样，幽默含有某种解放的因素。但是它还含有某些伟大而崇高的因素，"弗洛伊德写道，"自我坚持不在现实的挑衅面前低头，不愿意在他人的压制下受苦受难。它坚持认为它不可能为外部世界的创伤所动容。事实上它已经表明：这些创伤不过是它获得快感的机会。"[1] 这儿所描绘的幽默态度通过上述那些情节也在匹克威克先生身上鲜明地表现出来，我把它叫做维护自己天真烂漫的奇特的尊严。[2] 匹克威克这份天真招来了艰苦的磨难。比如说，拒不

---

① 《全集》，第21卷，第162页。

② 这一部分是幽默的主人公嘲笑自己的能力。例如当他要对搞非法监禁的鲍德威格上尉起诉时，遭到沃德尔先生的劝阻，"因为他们可能会反过来控告我们的一些人，说我们喝了太多潘趣酒。随他的便罢，匹克威克先生的脸上会露出一丝微笑；微笑扩展为欢笑；再由欢笑转变为大笑；大笑又变成全身运动"(第261页)。

接受巴德尔法庭作出的不公正判决，宁可被带到弗利特债案犯监狱也不愿意付出对他来说微不足道的一笔赔偿费。匹克威克先生向"目空一切大律师"这样说："除非你真诚地相信这一点，否则我宁可得不到你大才的帮助，也不要这种好处"(第431页)。这种解释已经给匹克威克本人放弃对现实的把握赋予了伦理的动因。这个动因虽然得到快感原则的支持，但其意义却远远超出了这一原则。这并不等于说《匹克威克外传》的幽默的主人公是以某种普遍原则行事的，相反，他奋起反抗，因为"我是无辜被诬告的"(第430页)。匹克威克先生并不是在为被践踏的公正原则呼吁，也不是在批判这个社会的罪恶现实，尽管他那"哲学家"的名声可以使他去这么做。毋宁说，面对着现实环境的矛盾性，体现在匹克威克先生身上的幽默态度现在转而反对所有哲学理论，并且把迄今为止一直没有公开化的对哲学家的攻击坚持进行下去。匹克威克先生早就这样说过："很久以前，也不知怎么搞的，许多最优秀最有能力的哲学家虽然在理论上都是科学的完美的显赫人物，但他们丝毫不能把理论付诸实践"(第253页)。作为理论家，匹克威克先生只能说是一个名气不大的人(人们只需回忆一下他的"关于刺鱼的理论"就足够了)，但是，在实践中，他却成为"一个极不寻常的人"(第570页)。这并不是因为他知道怎样"把知识付诸实践"，而是因为他能够有效地用人类本性的天真来抵御邪恶的现实的侵袭。

不管必须如何严肃地采取这一决断，也不管狄更斯在利用这种情况抗议当时英国司法状况和弊端时运用了多么高超的技巧，这部小说还是时断时续地保持了幽默的态度。正是通过天真的喜剧这一媒介，被有效地利用的喜剧性的天真才

得以一次又一次在幽默主角的行为中表现出来。对此，我们只需回忆一下在许多喜剧性场合下我们已经熟悉的那个必不可少的舞台道具：匹克威克先生的睡帽，它现在对这个市侩主人公来说已经具有"自我的不可侵犯性"的象征性质。当他第一次从监狱走过之后，他几乎绝望了："他的周围都是些粗俗不堪的人，想到自己做了笼中鸟、阶下囚，没有释放的希望，顿时精神沮丧，一颗心沉到了海底"（第579页）。他在小铁床上坐下，掏出上午侥幸塞进口袋的睡帽，他又变得泰然自若了。他忍受着醉醺醺粗暴无礼的监狱同伴们粗鲁的玩笑和挑衅，直到最后他们粗暴地抢走了他的睡帽。这下可把他的正义感激起来了，他就像被毒蜘蛛咬了一下，猛然从床上跳下来，表现出"非常出人意外的勇敢"（第582页）。他不但夺回了"可敬的绅士"的标志，还赢得了他那些吃不准他什么来头的新伙伴们的钦慕式认同。

读者也许不能理解，他在债务案犯监狱中所表现的坚强意志直到末了也没有得到褒奖。狡诈的律师还是溜走了，一根毫毛也没伤着。最后还是美貌的爱拉白拉费尽口舌动之以情，才触动他的宽仁的心胸，诱使他离开监狱。但是，幽默的主人公已经从劝善惩恶中获得了满足。[1] 他在物质上的失败已经由"自我的不可侵犯的胜利"得到了补偿。当然，还得带上最后一句话，这就是温和的匹克威克先生觉得能够自由地说给道孙和福格听的那句话："'你们是，'匹克威克先生鼓足

---

[1] 但是，在弗利特监狱中与骗子金格尔先生的再次相遇并未达到惩恶劝善的水平，他的不幸使匹克威克先生获得了一次表现宽宏大量的机会。结果，道孙和福格两位律师仍然留在未受惩罚的邪恶一边。

了劲说:'你们是天生一对、地造一双卑鄙的、打家劫舍的强盗。''强盗!'匹克威克先生挣脱了劳顿和潘卡,把头伸出楼梯窗户大声喊道。当匹克威克先生缩回头时,脸上已经是一副微笑和蔼的表情了。他默默地走回办公室,说,他心里卸下了一副重担,现在感到既舒适又快乐"(第 751 页)。在这儿,我们看到了我管它叫"幽默净化"的那种典型的范例。

当作者在小说结尾时不无忧伤地向他的主人公告别时,已经超出了古典资产阶级小说的陈规俗套:"让我们把我们的老朋友留在完全幸福的时刻吧! 只要我们追寻,总可以找到这样的幸福时刻,以愉悦我们在尘世间的短暂生存"(第 799 页)。作为一个幽默的主人公,匹克威克先生日益受到人们的同情。但是,在莫里哀(受制于他们的情感)的那些人物身上,或者在喜剧性的史诗英雄身上(他们作为起制约作用的传统的反面形象,以诋贬理想来引发笑声),人们很少会产生类似的感情。不断增长的同情在作者和读者之间达成一种相互的理解。正如约翰·贝雷最近指出的,这种相互理解植根于一种社会契约。对于一个社会来说,这种契约是使大家受惠的。我们既需要它又憎恨它,出于哪一理由我们也能爱它。[①] 幽默的主人公所以显得滑稽可笑,是因为他既天真又动人。他只有在一个我们能够分享他的恨和爱、他的蔑视和钦佩的世界才可能兴盛发达。

在堂吉诃德这一反面形象的喜剧范例中,上述那种认同的层次不见了。尽管现实不如人意,他还是顽固地坚持自己对最后一位骑士的理解。因此,虽然他确实接近于幽默主角,

① 《品性与意识》,载《新文学史》,第 5 册(1974 年),第 225—235 页。

但他放弃对现实的要求却是不得已的："只是由于精神错乱，他才能够并且保持着对自己和自己的事业坚信不疑。"[1] 因此，他与幽默主角不同，他不能嘲笑自己和自己意图的失败。所以，读者只能嘲笑他，而不能与他一起笑。狄更斯从塞万提斯那儿汲取的仅仅是作了修改的主仆关系。在堂吉诃德和桑丘·潘沙之间慢慢地、几乎难以觉察地发展起来的那种团结友爱，从一开始就存在于匹克威克先生和山姆·韦勒之间。狄更斯并没有把这种团结作为问题来加以渲染，这种团结是动人而可笑的。作为对塞万提斯传统的响应，只有当主仆两人与现实的关系出现分歧时，才出现滑稽可笑的场面。这种差别可以按理论和实践的矛盾加以解释。

在塞万提斯那儿，主人和仆人变成喜剧性的一对。这部分地是因为他们所采用的解释现实的手段截然不同：主人用的是骑士小说的"理论"，仆人用的则是谚语的实用智慧。但两者都没有获得成功。主人的失败是由于他预见到了后来一位著名的哲学家的思想，并赞同这位哲学家的一句格言："假如现实无法适应我的理论，这个现实就糟透了。"仆人的失败则是因为他在困境中只能依靠特殊的"天赋来对抗充满敌意的世界。就桑丘·潘沙而言，谚语的智慧符合堂吉诃德的乌托邦理性主义和毫无约束的自由意识"。[2] 我们在这儿很想回顾一下维尔纳·克劳斯对西班牙成语的超绝的鉴赏能力。他已经注意到桑丘使用的手段——作为对每一种情况的实际识见(和这种情况的产物)并凝结在一句流行话语中的谚语

---

① 《美学》，第1卷，第591页。

② 克劳斯(1949年)，第18页。

——在接受那次旅行的检验之前就已经失败了。每当桑丘·潘沙害怕的时候，而时机似乎又合适，他总是背诵一长串的谚语。但是，桑丘"理论"的失败除了因为贵族堂吉诃德把农民出身的桑丘·潘沙从他的故土提拔出来之外，还有深层的原因，这就是塞万提斯在这儿第一次使我们意识到：在根据法则解释的经验和人们永远不能完全掌握其真实性的生活实践之间存在着不可克服的矛盾。这的确具有讽刺意味。桑丘用来评价旅行和他主人的那些谚语尽管看上去不成体统，但也不全是胡说，更不是一首纯属胡言乱语的诗歌。这些谚语正是通过那些矛盾与最初的情境保持着联系，阐微发幽，并且卷入生活的诡辩术中，使读者把谚语的基本矛盾体验为实际经验的一种。因为作为回顾性的深刻见解，谚语不能同时又成为行动的指南；同样地，作为某一特定情境的真理，它也不可能是永恒的法则。

至于塞万提斯的主仆文学传统中的另一对喜剧人物，狄德罗的《宿命论者雅克》中仆人的地位也被抬高了，因为他主张一种主人不以为然的哲学理论。在这里，理论和实践的纠葛和矛盾通过另一种方式成为喜剧性的来源。在满腹狐疑的雅克面前，主人鼓吹意志自由的哲学理论，但实际上没有仆人的帮助，他连最简单的决定都无法做出。他被讥讽为"机械人"。一切都围绕着这个"机械人"的烟草盒、怀表和对雅克的故事的好奇心展开。当他讲述自己的身世时，一切尽在预料之中。雅克这个精明的听众甚至能够预见到他所要讲述的一切。所以，故事还没有到达高潮，雅克就厌倦至极、酣然入睡了。狄德罗在这儿把理性的角色分派给仆人，因此也就使主

人获得了传统的合法地位。[1] 仆人一再引用主子的宿命论的话语，在这方面他与桑丘相似，“我们在尘世间碰到的一切好事和坏事在天堂里都有记录。”但是，事实上他的行动恰恰与此相矛盾，显示出他有能力克服任何困难、左右任何局面，以致在实践上并不承认他的命定论的理论。这种理论仅仅是支配着他在事前和事后作出的解释。假如有人希望在狄德罗的《宿命论者雅克》这面镜子中看到革命前资产阶级的变化，那么，主仆之间经常表现出来的辩证关系则是显示这种变化的合格的晴雨表。这可以从这一对喜剧性人物之间明显地不断增强的团结友爱得到证明。必须注意的是，他们两个最终没有一个是正确的。在狄德罗的小说中，受实践理性驳斥的不是某一特定的哲学理论，而是那种认为一切问题最终都能找到答案的形而上学主张和那个被作如此解释的世界。

在狄更斯那儿，主仆之间相互承认的过程是预先就假定了的。他们的关系从头至尾都是友好的：匹克威克先生为他的男仆而感到自豪，把他作为一个享有某些自由的“有创见的人”(第 22 章)；山姆则赞美他的主人，[2] 心甘情愿地跟着他蹲监狱，甚至当匹克威克先生已经隐退，他也宁愿放弃与心爱的玛丽结婚而不愿意离开匹克威克先生。因此，在狄更斯心目中，主人和仆人事实上不是作为一对活宝逗人发笑，而是通

---

① R·沃宁在对《宿命论者雅克》作出的一种新的解释中，表明了狄德罗与一个追溯至柏拉图《理想国》的传统的关系，这一传统仍然为霍布斯和莱布尼茨所知，并通过他们为以后的人们所知道。通过把理性置于阶级基础之上，这一解释界定了主仆之间的关系。参见《对立与事实——狄德罗的〈宿命论者雅克与他的主人〉中的读者角色》，载沃宁(1975 年)，第 475 页。

② 参阅第 39 章："我一生中从未见过这么好的人。他的心准是他的身体出生至少 25 年以后才出生的，如果我不这样想那才怪呢"(第 556 页)。

过他们对现实的不同解释才显得滑稽可笑的。匹克威克先生不赞成只看“人类本性邪恶的一面”(第430页),而以他那幽默天真无邪的态度活在这个世界上。仆人山姆以自己的镇定沉着和天生的敏锐智慧绝妙地对匹克威克的形象作了补充,他的处世才能带来的成功不止一次地与他“哲学”上的悲观倾向形成诙谐的对照。正是这种对照以喜剧的模型塑造了原本应该是丰满的人物形象,而其所以滑稽可笑并非由于某种天生的缺陷。这正如山姆被金格尔追赶时,为摆脱困境所作的那种自我介绍:“‘在这里,先生,’韦勒先生回答着从一个隐蔽的地方钻出来,他在那里与一瓶马德拉葡萄酒已经打交道多时了,这瓶酒是他一、两个钟点以前从早餐桌上拿来的。‘你的听差在这里,先生。就像那个活骷髅说的,当人家告诉他时,他对这个称呼自豪极了’”(第206页)。他的评论的尖锐形式和常常令人毛骨悚然的内容(“现在可是整整齐齐、舒舒服服了,”父亲说道,他把孩子的头割了下来,说是给他医治斜眼病;第384页)是他作为一个有创见的人的独特的语言表达方式。这些言论作为成语的一个分支,被当作“韦勒主义”收入词汇就决非偶然了。它们构成了幽默态度的悲观主义的补充。但是,这儿只是从一个侧面说明了理论和实践之间的不可克服的矛盾具有不可穷尽的喜剧因素而已。这种矛盾通过主仆的“不协调的和谐”展示出来。

4 论古代和现代抒情诗的"结构统一性"问题(泰奥菲尔·德·维奥的《颂诗三》;波德莱尔的《天鹅》)

为了让艺术得以产生,被表现的对象和人之间的关系必须完全不同于这个世界强加的那种关系。[1]

4.1 围绕胡戈·弗里德里希现代抒情诗理论的论争

胡戈·弗里德里希《现代抒情诗的结构》(1956年)[2] 一书引发的目前仍在进行的讨论,最近因比尔热的论文而变得热烈起来。比尔热的论文引起人们特别的重视,因为他提出了具有根本性的反对意见,并且熟练地挑选了一些作品来支持他的论点。[3] 他的评论关注的不是胡戈·弗里德里希首先从属于不同民族文学的无数作家当中、其后从他们的抒情诗作中作出无

① 马尔罗(1951年),第275页。

② 弗里德里希(1956年)。

③ 比尔热:《论古代和现代德国抒情诗的结构统一》,载《弗兰茨·鲁尔夫·斯克鲁德纪念文集》(海德堡,1959年),第229—240页。

法避免的选择而涉及的次要问题，而是探讨具有重要意义的历史界定问题：是否可以说现代抒情诗的结构导源于对传统的、古典的和人文主义的诗学规范——“20世纪的文学革命”，特别是被胡戈·弗里德里希称为现代抒情诗的“经典作家”的波德莱尔、韩波和马拉美已与这些规范决裂——的合理的反抗。用比尔热的话来说，“弗里德里希在描述这种现代的抒情诗时是否把事情看得太容易了些？也许就是因为这个原因，在他的书中，现代抒情诗似乎显得与以前的诗歌南辕北辙，因此似乎只有把这些诗归入相反的诗歌类别才可以对它们作深刻的理解。在‘现代’和‘古典’抒情诗歌之间尽管有着巨大的差别，难道不还是存在着某种结构的统一性吗？”①

比尔热认为他能够通过给抒情诗的经验下一个新颖的定义来揭示这种结构的统一性。这个定义还包括为胡戈·弗里德里希“在诗学中表示讨厌”的经验概念恢复名誉。这个新颖的定义是，“过度的经验”是一种不完全包容在世界之内的生活经验。换句话说：“只要我们对存在的态度和对存在所持有的观念被称为‘世界’，‘生活’就是我们存在的经验，就好像世界一下子向我们打开似的。我的观点是，表现或激发这类经验是诗歌最深层的本质。”② 读到这些，研究传奇文学的学者首先会高兴地注意到，随着这个定义的提出，比尔热就已经离开了个人经验的传统美学，尽管他自己没有明确地这样讲。他的“过度的经验”在抒情诗直抒胸臆的自我表现中不再否认“经验”和“诗歌”之间的紧张关系。但是，在表现另一个新的

---

① 《弗兰茨·鲁尔夫·斯克鲁德纪念文集》，第229页。

② 同上书，第230页。

世界即"由语言创造的"世界时，他的"过度的经验"还是否定了"经验"和"诗歌"的紧张关系。[1]然而，就在同一页上，这新迈出的一步又缩回了半步。在抒情诗歌的语言创造中的这个"一下子打开的"现存的世界"并不首先是一个新的世界，而是某种不属于世界的东西，这也就是最广义的'奇异性'。"[2]对比尔热来说这种"最广泛的含义"到头来可以包罗一切。因为按照这一含义，从17世纪直至今天，从马里诺到马拉美的诗歌实践，就是为了找到一个共同的标准。"假如说具有巴罗克风格的矫揉造作的诗人起步于马里诺所说的'诗人的目的便是要巧妙地使人们惊羡，让那些不知如何打动读者的诗人见鬼去吧！'这句话的话，那么此后从巴罗克之后的古典主义到早期浪漫主义的诗人所写的就都是波瓦洛'非凡和神奇使得作品令人感奋，令人陶醉，令人心驰神往'的论点的变体而已。这同一条线一直延伸到马拉美的被弗里德里希称之为'本体论结构'的作品，延伸到戈特弗里德·本的成为德国年轻一代'诗学'的'抒情诗问题'的讲演(1951年)。"[3]

通过考察诗歌理论史上"奇异性"这个概念和诗歌实践中"使人惊异"的贯彻情况，来探究这一表面的一致性，当然是一项极有吸引力的工作。但是，既然我们现在无法接近那一遥远的目标，我们不妨遵循比尔热选择的路线：比尔热力图通过古典和现代诗歌结构的比较分析来论证他的观点；我们将考察两首分别选自古代和现代法国诗歌的主题相似的长诗。通

---

①② 参阅《弗兰茨·鲁尔夫·斯克鲁德纪念文集》，第230页："但是，在语言中和通过语言创造一个新世界，也意味着一个现实存在的世界被摧毁、或者按照黑格尔的说法是被'扬弃'了。当然，它是被猛然地打开的。"

③ 同上书，第231页。

过分析，隐藏在所有由不同风格所致的差异现象背后的那种假设的结构统一性就必定会显现出来。既然这一比较最终要表明的是，一个现存世界的“奇异性”或“突然打开”与“另一世界”的某物的表现显示为这两首诗中的一种结构对应性，那么，这从方法论上就意味着，我们是通过询问这些作者如何实现马里诺“令人惊异”的要求，或用现代的词语来说，他们是如何让熟悉的世界“陌生化”，并使诗歌的“另外一个世界”也出现在这种陌生的状况中，来探讨这些文本的。

就这一诗歌惯例而言，——G·R·霍克在其中看到了一个与古典风格相反的过分强调独特风格的特征[1]（在比尔热那儿，这种特征被相对化了）[2]——我们也许还可以提一下另一种与比尔热的“奇异性”相类似的概念。乍看起来，这一概念似乎证实了霍克所强调的“巴罗克”和现代诗歌的结构统一性。因为现代的“陌生化”概念并不只是在我们这个时代，特别是通过布莱希特的史诗剧才变得时髦起来的。这一概念在诗学中的运用，我们也许首先[3]可以从那位被霍克称为“开我们时代的新风格之先河”的诗人即波德莱尔的论文《评埃德加·坡的生疏性》（1857年）中找到。[4]其中一段论及坡对待音韵的苦心孤诣：“正如他揭示出叠句的用法可以千变万化，他也努力通过给音韵添加一种人们所期望的因素，亦即似

---

① 霍克：《文学中的个人风格》，《罗沃特德语百科全书》，82/83年卷（汉堡，1959年）。

② 在这篇文章的结尾我们还要回到这个问题。

③ 根据保罗·罗伯特：《法语按字母排列与类比词典》（巴黎，1951年），“奇异的东西”条目。

④ 霍克：《个人风格》，第272页。

乎是一切美的不可或缺的调味品——奇特性,[①] 来恢复或者增加从音韵中得到的快感。"[②] 与现代美的其他定义(诸如惊讶、怪诞、忧郁)一起,波德莱尔的这一概念(由于其释义详尽而显得特别重要)似乎与那种文学上强调独特风格的跨越时代的特性刚巧吻合。霍克在对库齐乌斯的《欧洲文学和拉丁文的中世纪》第15章的阐发中试图把这种特性确定为从马里诺和贡戈拉一直到马拉美和T·S·艾略特的一种不变的"欧洲常数"。[③] 这种说法是否具有充分的理由,换句话说,波德莱尔关于美的新定义是否只是恢复了可以追溯到古代亚细亚风格的具有几千年历史的"表达姿态",还是创造了一种与以前的一切传统完全相反的新姿态(一种与他关于开创一个崭新的现代世界的观点相吻合的风格),这是我希望通过对结构的比较分析加以探究的带有普遍性的问题。

4.2　从纪德节选的《茜尔维庄园》看古典作品的现代性

从古老的文学传统中挑选例子的决定性因素不仅仅是因为主题相似(天鹅主题),还因为安德烈·纪德在他的《法国

---

① 波德莱尔强调了这一点。这意味着他认为,该词在诗学中的运用具有某种新的含义。尽管当然还不能把这个含义确切地理解为法语对应的"疏远"或"异化"。"增加……古怪"(ajouter…L'étrangeté)的结合超出了"奇特"这个词的比较狭窄的含义,那只是指一种状态而已。

② 波德莱尔:《全集》(巴黎,1928年),第29页。文中所引系摘自L·B·希斯洛普和F·E·希斯洛普的《文学批评家波德莱尔》的英译本(宾夕法尼亚州立大学出版社,1964年),第134页。

③ 参见霍克:《个人风格》,第70页。

诗选》中选入了泰奥菲尔·德·维奥的《西尔维庄园》(1624年)的第3首颂诗。他的选择标准把我们直接引入了“古典的”和“现代的形式”这一难题中。纪德在他的序言中为这些标准所提出的基本理由也让我们了解到在法国古典主义盛行的那个世纪中抒情诗的具体状况,从而也为用一个无视马雷伯的古典主义法则、但在法国古典主义文学界中享有特殊而持久声誉的诗人来代表这一时代提供了似乎恰当的理由。[①]纪德的这些话得回溯到与A·E·霍斯曼的争论。霍斯曼用这样一个问题激起纪德为法国诗歌作出极为动人的辩护,这就是:“你如何解释这个事实,即从来就没有什么叫作法国诗歌的这类东西,纪德先生?……当然,我知道,你们有维雍,波德莱尔……但是,在维雍和波德莱尔之间,那么长期的和经常的误解造成了一种认为押韵的谈话就是诗歌的印象。这些谈话诚然不乏机智、雄辩、尖刻、怜悯,但它们决不是诗歌!”[②]那种认为法国抒情诗一直缺少感性的广为流传的偏见(这里故意夸大其辞)清楚地表明了纪德的对话者赞同一种受历史限定的因而也是插曲式的美的标准:浪漫主义所坚持的诗歌概念。而浪漫主义运动是植根于德国和英国的。相比之下,纪德为了反驳这一偏见而选编的那本新诗选正是把对反浪漫主义予以重新评价的“古典主义”的“节制”原则作为他的首要标准的:“难道人们不会说,尽管这些法则有时对思考欠周的奇思怪想是多么压抑,对诗人的自发性又形成了多少阻碍,但

---

① 1626年泰奥菲尔死后,从1631年到1650年他的作品至少印了25版,从1651年到1660年印行了11版。对此,参见D·莫尔内:《法国古典文学史》(1660年至1700年)(巴黎,1940年)。

② 纪德:《法国诗选》,七星书社编(巴黎,1949年),前言,第8页。

是它们会引导诗人创造出更多的艺术,更完美的艺术。而这种艺术是其他国家所无法媲美的。这难道还不足以弥补上述缺陷吗?"[①]该原则使现代人崇尚矫揉造作、讲究词藻的风格以及具有纯正语言和风格的形式美的文艺作品。这也反映在人们再次推崇巴罗克风格的抒情诗这一现象中。纪德意在展示"最完美的语言技巧和雄辩的说服力的范例"。但是,他的选集也并不想去掩饰"法国诗歌以音乐性的作品方式表现出来的非典型的东西"。[②]这个次要标准与"无先行者的革命"(波德莱尔开拓了诗歌的新蹊径)有关。[③]纪德只字未提所谓抒情诗的这种特殊的现代音乐性与过去的类似概念即修辞和语言传统之间的差别。在泰奥菲尔的颂诗第3首的段落中,首先产生的是这样一个问题:纪德在这儿是希望提供一个古典主义的语言技巧和雄辩的有说服力的例子呢,还是想展示法国前古典主义诗人的现代特征呢? 很清楚,纪德的做法使人们有必要把"古典的"和"现代的"概念同某一特定的历史时期相分离。就这种类型学的跨时代的对比研究本身而言,这是一个20世纪的文学评论家在时代的制约下作出的审美判断的结果。这一点我们从纪德的取舍、删节中可以看得很清楚。[④]

(1) 在这个公园里,一个小小的隐蔽的山谷
被黑黝黝的树枝严严地遮住,
太阳在它上空小心翼翼地照着,
从未穿透那浓浓的阴影;
小山谷勤奋地催赶着
两条银色的小溪向前奔跑,
使这里的一切变得生气勃勃。

即使是为爱情献身的烈士们，
也会因此忘却他们的苦难，
而被这座山谷所迷醉。

(2) 池塘在近旁打盹儿，
湍急的溪流奔涌而来，
故意喧闹着
要唤醒那瞌睡的水波；
池塘带着威严的静穆
迎接游荡的仙女们闯入。
仙女们这时却不再
劈开水波
而把她们的涓涓溪流
注入池塘更大的水域。

(3) 在那儿，墨利刻耳忒斯
站在池塘内一块凉爽的草地上，

---

① 纪德：《法国诗选》，前言，第9页。

② 同上书，第11页。

③ 同上书，第10页。

④ 同上书，第300页起。在下文中，纪德的选文采用仿宋字 。引文摘自泰奥菲尔《诗选》(第2与第3部分)，吉恩·施特赖歇尔编(日内瓦/巴黎，1958年)。《颂诗之三》，第147—151页之间，《茜尔维庄园》的另外9首颂歌将用罗马数字(指颂歌次序)和阿拉伯数字(指诗行次序)标明。R·A·塞斯在他的评论中反对这一版本，这对我们所关心的问题并无直接影响。关于颂诗的日期，其中一些作于尚蒂伊(《颂诗之三》)，另一些作于狱中；这些诗歌均发表于1624年9月。参见A·亚当：《维奥的泰奥菲尔和1620年法国的思想自由》(巴黎，1935年)，第391页。

他为天鹅们
提供了家园，
天鹅则给他王冠作为回报。
波浪拍打着他的峰堤
从没有给他小小的王国
带来豪商巨贾，
更没有狂风和礁岩
使舵手们哀悼航船的毁灭。

（4） 这儿，孵小雏的鸟从不知道
它们的幼雏们被用来
满足嗜血的凶蛇的贪欲；
这儿，海怪西拉，
从未伸展过致命的长臂。
她的魅力曾在如许祭坛前
受人崇拜，如今她哀婉的歌声
仍在诱使过往者的灵魂
陷入悲惨的困境。

（5） 这儿，西风神驱散那白天的暑热，
这儿，只有天鹅在觅食；
花丛下只有荫凉，
花卉便从那里生长。
有时在那块绿茵上
人们可以看到千百个爱神丘比特撇下的
遮眼布、弓箭和箭筒；

在芦苇丛中
脱掉衣饰，
把他们火热的身躯浸入池塘。

(6) 池塘向他们奉献凉爽，
仙女为他们斟满酒浆。
在他们冰肌雪肤的映衬下，
周围的水面现出
象牙般的光泽，
这些热情奔放的游泳者
在水中扎着猛子，
向那些涅瑞伊得频频进攻；
在丘比特光滑柔美的肌肤前面，
她们慌张地掩住失去光泽的脸庞和布满皱纹的额头。

(7) 时而聚在一起，
时而又四下散开，
游泳者在黑夜中闪闪发光，
一会儿又消失在水中。
有时在明朗无云的夜晚，
大地被他们的眼睛照得闪闪发光，
狄安娜离开了
她的牧羊人，
在赤裸的群星的陪伴下，
也到这儿来戏水。

(8) 水波向她们求爱，
搂着她们的肩膀，
他们让芦苇和柳树的倒影，
围着她们翩翩起舞。
墨利刻耳忒斯怒气冲天，
踮起脚来张望，看到她们的眼睛
和披散在水面的头发，
还以为自己是第一个看见了
那个曾使整个世界燃起大火的
年轻的驭车手法厄同。

(9) 这位可怜的情人库克诺斯
情思恹恹没精打采，
他的激情不断在心头燃起；
爱的焦虑把他的毛羽变成白雪一片。
这只美丽的天鹅曾使
法厄同为他献上一曲哀歌——
它是纯洁友谊的象征——
他张开了背上的翅膀，
扬起顺风的白帆，
去寻找他为之苦恼的对象。

(10) 他问墨利刻耳忒斯，
是不是每一位神灵
都不像他那样

为了他所失去的而极度哀恸，
就这样他整日价折磨自己。
但看到四周这一片美的映影，
他心头又萌发往日的爱情，
怀着梦幻般的快乐，
他重新踏上追溯旧日欲望的道路，
那欲望一直珍藏在他的心头。

(11) 这一疯狂的事业
不断地揭开他的伤疤，
他胸前的空气在燃烧，
他胸前的波浪在干涸。
那魅力像是用燃烧的火把
深深地烙在他的心上，使他浑身漆黑。
就这样无论内心还是外表，
他对恋人的追寻
攫取了他的心灵和肉体、
他的声音、眼睛和记忆。

泰奥菲尔的第3首颂诗有11节，每节10行，每行8个音节。从这110行诗里，纪德选了第1、5、6、7和8节(到第4行为止)，巧妙地用第2节的第1行诗使第1节过渡到第5节。假如这样的过渡能与诗节形式吻合，那么，他的改动就不会暴露出删削的痕迹：经过他的节选，纪德创作了一种新的完整的诗歌。他的45个诗句在形式上连成一体。这些诗句还提供了一系列动机明确的意象，即视角的自始至终的统一性。这

首诗的中心是池塘。在描述了公园、隐蔽的小山谷和两条小溪之后，第1节形成了一个框架，其中，池塘看上去是舞台布景。随后，天鹅、水中的仙女和海洋诸女神使整个场景充满生气，月亮女神和她的群星也来了。最后，当她们都在水面的倒影中消逝时，池塘的轮廓仍然清晰可见（“芦苇和柳树的倒影”，第74行）。与这一视角统一性相对应的是意象的运动。这个意象运动越来越密集、越来越强烈，然后戛然而止。在第1节中对于公园的描写是静态的。但是，随着场景中的形象越来越多，所描写的部分也变得越来越狭小。升起的月亮形成一种宁静的对比，下面却是爱神和海洋诸女神之间的嬉戏争斗，在这儿达到全诗的最高潮。最后，除了作为一切事物活动媒介的水波还在嬉戏，水面映照如同明镜，嬉戏即将平息外，人们什么也看不到了。

纪德创造的视角的统一性一般带有这样一个特点，即局限在画家在画布上所能表现的范围之内。虽然一切都在运动，他的改动既没有超越要求场景统一性的史诗的时序进程，也没有超感觉世界的成分或者某种可能突破形象的感觉外观的古代神话成分。他的改动所采用的神话人物（西风神、爱神、仙女、海洋诸女神、狄安娜和她的牧羊人们）不再指谓一个高级的、那被描写的自然风景仅作为其摹本的神话世界。他的节选使通过神话拟人法达到的表现效果看上去不过是描写手法的一种装饰，或者说是故意制作的暗喻，它们在公园的风景中变成纯粹的视觉现象。“狄安娜离开了她的牧羊人/也到这儿来戏水”（第68—69行）这句话在纪德的意象系列中只是水中月的比喻说法，全无神话的所指意义（她的牧羊人＝恩底弥翁）。在纪德从泰奥菲尔的颂诗中剪裁

下来的这个“画面”中，和神话有关的一切都服从于诗歌描写，而且把这种描写变成了一种只是在表现中显示出来的一切。

但是，即使在这同一首改编的作品中，我们也不能把所描写的东西理解为对泰奥菲尔的颂诗实际所指的尚蒂伊公园真实风光的描摹。那个风景中所有的东西——公园、山谷、涧溪、池塘、天鹅、青草、芦苇和柳树——不过是最普通的景色，在那个时期的几乎任何公园里都能找到。如果说这首诗给人的印象是一种完整的独特的创造，那么，这不是由于对象本身的缘故，也不是由于诗人与所描述的东西之间有某种传记性的关系，唯一的原因是他的艺术性描绘语言技巧使被描写的东西消融在描写方式之中了。在这一点上，纪德比泰奥菲尔做得更为明显。因为，在他改编的作品中，描写除了自身以外似乎再没有其他目的。这就为纪德的“音乐性”标准提供了一种解释。在目前这个例子中，他的音乐性标准很难说是指悦耳的诗句的那种特殊的听觉效果。毋宁说，应该从某种视觉现象和独立于它面存在的某个事物之间那种缺失的或者消失了的关系来看待这种与音乐的类比。在纪德的改编中，矫揉造作和过分强调个人格调的风格却具有流畅自如的文字游戏的效果，并且不断地把描写与所描写的对象分离开来。身体和物体都化为一种生机勃勃的运动。这种运动在水、光和阴影的嬉戏中获得了自身的生命，变成了纯粹的现象。这种现象只是意味着自身，而不再指谓任何超验的意义(参见第45—50,53—54,61—64,71—74行)[①]。对于纪德来说，这儿所运用的“音乐性”原则预设了波德莱尔诗学首创的现代抒情诗歌的发展方向。这种诗歌的抽象化或者“非现实化”的倾

向可以在与它并驾齐驱的日益脱离所描绘对象的绘画的发展中找到它的补充。[2]相反，对霍克来说，这一现象毫无现代性可言。毋宁说它是从16世纪(马里诺)以来就一直存在的强调独特风格的结构因素。[3]但是，假如“巴罗克”和现代抒情诗歌之间在结构上确实存在着统一性，那么我们在这儿就必须用实例来加以证实，并且也意味着同一性原则能够适用于这首颂诗的两种不同的“版本”。现在我们就来讨论这首颂诗的最初版本。

如果人们把纪德的节选放回到泰奥菲尔原来的颂诗中去，他们马上就会发现，这位20世纪的评论家的做法与一个摄影家的做法没有什么大的不同之处，他像摄影家那样熟练地复制旧照片的某一部分，设法找出照片上意想不到的现代

---

① 客体和人的这种消解在第5到第8诗节中变得可见了。从部分的意义上说是因为，在把他们的“年轻的沸腾的身体”浸入“潮湿的水中”(第49—50行)后，沐浴的情侣不再露出他们的整个轮廓，而只是通过他们的动作或扭动的形象来表现自身。结果就造成以下一系列形象：喝水的姿势(第52行)，他们的“白色身躯”在水中的倒影(第53—54行)，游泳者的动作“劈开水波的优美姿势”(第57行)，他们的肤色的对比以及他们的影子在水中消失(第61行起)，水冲击着他们的肩膀(第71—72行)，他们的视线(第76行)，以及他们的头发在水波上浮动(第77行)。

② 参见H·吕策勒：《意义与抽象画的限度》，载《美学与艺术科学年鉴》，第3卷(1955—1957年)，第1—35页，特别是第4页起，论述莫奈、修拉和塞尚以来的现代绘画：“现代艺术的三大流派有一个共同点，即认为对象没有形式重要：他们都不愿意再是描述的、再现的了。”关于福楼拜“无主体小说”脱离描述性故事以来的现代小说的发展，参见耀斯，《海德堡年鉴》第2册(1958年)，第101页及以后诸页。

③ “从马里诺的意义上说，词与音的紧密结合是抒情诗‘音乐主义’的催化剂，这种‘音乐主义’促成了从波德莱尔通过兰波和马拉美到乔伊斯的‘抽象的’、‘召唤的’诗歌，这种诗歌仅仅通过语言的声音在读者身上形成某种意识状态，并不顾及信息或内容。”见霍克：《个人风格》，第182页。

的一面。[1] 在这两种情况中，当观看者的目光从部分转向整体时，他并没有使他的期待得以实现，只是认出了他所屈从的"想象的博物馆"造成的幻觉，他面临着寻找另一条进入艺术作品的途径的任务。艺术作品的陌生感还使他意识到它的历史距离。事实证明，霍克的成果首先主要是凭着这种现代化的挑选程序获得的。例如"这条小河蜿蜒上溯到它的源头/一头阉牛爬到岩石上"这首颂诗，在他看来是"非逻辑性蒙太奇的样品"。[2] 但是这里，被略去的上下文给霍克选出的这首极为奥妙的诗带来一种完全不同的、高度和谐的意义。在前一个诗节里，由于使用了可怕的预兆并让卡隆出现，就给人们描画出来世的幻象("我看见了大地的中心")，从而使非逻辑性诗歌的"颠倒了的世界"带上了《圣经·启示录》的无所不包的特征。(在"一头阉牛爬到岩石上"的诗句后面出现的许多怪诞意象其实都出自《圣经·启示录》。)

4.3 在巴罗克抒情诗经验视域内的泰奥菲尔颂诗

在纪德的删节中，泰奥菲尔的颂诗完全变了样。这种改变与删削的篇幅关系并不大。这两点非常明显，主要表现在：原来完整的颂诗缺少纪德——在这一点上他比"前古典主义"的诗人更为"古典主义"——通过删削产生的，或者更准确地

---

① 参见W·本亚明：《机器复制时代的艺术品》，见《启示》，特别是第233—234页，以及马尔罗(1951年)中所引的例子，第23页及以后诸页。

② 霍克：《个人风格》，第89页。

说，赋予颂诗的视角的统一性。[1] 假如我们暂时不考虑这首颂诗形式的历史条件，而试图通过诗歌在读者阅读全文时产生的效果来把握它的创作特征，那么，这在诗人看来是有意要不断地对读者进行干扰，并通过各诗节主题上反复出现的总是令人惊讶的变化，以及对意象、暗喻和神话成分的任意排列来中断感受过程的连续性。在对公园的描写(第 1 节)和被纪德有机地变成公园自然风景的一部分的爱神出浴的场景(第 5 节)之间，我们发现有 3 个诗节把我们越带越远，离开了提供统一性的背景——池塘。诚然，第 2 节继续以“两条小溪”作为主题，描写它们正汇入池塘。但是，在接下来的那一节中，画面的框架已经打破了(第 3 节)：“在那儿，墨利刻耳忒斯，站在一块草地上”这句诗把公园和池塘的自然风景突然变成了一种田园诗和神话世界的超越时代的呈示。说他突然，是因为与被纪德保留下来的狄安娜相比，墨利刻耳忒斯缺少自然的配角；这位海神在这儿并不代表任何其他东西，正如第 10 节所描述的，只身一人来到天鹅中间。他的情况是通过“他小小的王国”(第 27 行)而与诗的框架联系在一起的。因此，他的跨时代的存在是通过随后描写关于海的神话历史来表现的。诗人依靠两个否定的假设(“虽然……波浪……从没有……带来，”第 25—27 行，和“这儿……鸟儿……从未见过，”第 31—32 行)终于进入了一种由于这一否定而变得更为虚无缥缈的景况。通过一种含蓄的难以置信的演绎推理(池塘和海洋都是水域，这意味着即便是墨利刻耳忒斯的这个小王国也可能受到大海的威胁)，

---

[1] G·黑斯在他对于“早晨”颂诗的评论中就已经表明(1953 年，第 12 页)，泰奥菲尔风景画的所谓的现实主义缺乏统一的视域，是“现代文学的一个特征”。

西拉的神话与唤起的田园风光相映成趣。至此，我们已经远离引发出这一切的最初想法了，以至于非得通过某种回忆才能看到如第41行诗所描绘的情况："这儿，西风神驱散那白天的暑热"这句诗是通过"这儿"并经过"那"(第31行)来意指前面的"一块草地"(第21行)的。

在删去了神话的"题外话"后，纪德再从第41行开始。结果，在经他删改的版本中，天鹅只是偶然出现，纯属场景中的装饰性成分。相反，爱神则成了事件的中心。然而，对泰奥菲尔来说，天鹅具有无可比拟的重要性：它们决定了第3和第4节和平的田园景色的意象，这就与后来出现的那只神话天鹅(第85行)联系起来了，这只神话天鹅暗示田园风光的毁灭。这一意义重大的联系是不明显的，由于不连贯的意象序列而显得模糊不清。每当一个新的主题出现(如继第3和第4节中的天鹅之后在第5节中出现的爱神)时，这个主题总是紧接着前面一个主题。[①] 同样地，在毫无明显动机的情况下，出浴的爱神这一和平的田园景色变成了与海洋诸女神的争斗。"人们可以看到……"(第55行)。这一转变清楚地表明：统一性并非存在于持续的时间过程中，而是存在于不断变形的原则中。诗人在他的始终不变的诗歌主题中发现了这个变形的原则，并把这一原则转化为不断地变化着的各种现象。

---

① 由于用于语法主语的术语的变化，这种不一致性甚至更进一步增加了。举例来说，由于前面的一句(第25—30行)指的不再是天鹅，这样，人们就不能直接说出，"那些鸟"(第31行)即指"那些天鹅"(第23行)。同样地，在第71行中，"他们的"也不再像人们可能期望的那样与"他的布满星星的天空"(第70行)相联系，而是——再一次跳过前面的句子——与"他们"(第62行)相关联，最终意味着与成千上万的爱神(第47行)相联系。

这种“巴罗克”程序在被纪德删去的其他诗节中达到了高潮。在纪德的“画面”中用来收尾的最后那个印象主义的意象，在泰奥菲尔的诗歌中并不是独立存在的。纪德让海神出现在这个意象中，再一次突兀地、开创性地把法厄同作为恐惧的形象引进他的池塘田园景色中来(第8节)。在以下的诗节中(第9节)，这一观念的非现实性突然变成了一种可见的现实性。这种不连贯的描写由于不作交待的主题变化甚至变得更为突出了。因为“这位可怜的情人没精打采”(第81行)一句并不像人们所期望的那样意指前文的“那位年轻的驭车手”(第79行)，而是意指下文的“这只美丽的天鹅曾使/法厄同为他献上一曲哀歌”(第85—86行)中的天鹅，所以，以下一系列的动机便成为可以想象的了：水神——对田园风光的威胁——法厄同跌落海中——他的朋友库克诺斯的悲叹——他变为一只天鹅。这种动机在诗歌中并不明显，这表明，把泰奥菲尔的方法仅仅作为一套联想来运用的益处不大。纪德的程序特征恰恰是省略了那些必要的或者说自然的连接环节。

这首诗还有另外一些特点：与任意排列组合意象的做法相对照，诗节中的意象严格地保持着统一性。绝大多数的诗节有自己的中心和高潮，[①] 它们常常只是在表面上相联系，[②] 很少显示某种与下文相联的成分。尽管在天鹅的悲叹姿态和

---

① 这些诗节中意象的统一由于它们外部形式的“古典主义”的对称而进一步得到加强，由于韵律格式(abab cc deed)的作用，在中间的两行诗(cc)有一种上升的运动，作为一个音节的高峰出现，也起了一个“枢纽”的作用，由于它们有规律地与随后的诗行构成一个句法单位，后面诗行的下降运动又由于那个延宕的尾韵，自身获得了一种张力。

② “那儿”，第21，31行；“在……之上”，第61行；“和”，第81行。

最后两个诗节之间有着更为直接的联系，这儿还是出现了意想不到的转折。只有经过一番思索，读者才能明白，向墨利刻耳忒斯提出的问题一定是指爱神。在徒劳无益的"梦境般的快乐"(第98行)出现以后，这个问题出乎意料地向着法厄同－库克诺斯神话没有指明的方向发展。最后一节又回到神话上来，但是，这一次还是出人意料地偏离了前面的情节，致使那一情节现在看上去具有双重的暗喻倒置特征。与奥维德的库克诺斯相对照(《变形记》第2篇，第379—380行)：

(憎恶火焰的)湖泊和池塘喜欢他、
还有那与火焰势不两立的洪水。[1]

这里，那个被抛弃的、已经化为天鹅的朋友徒劳地想使自己在波浪中清醒过来；而泰奥菲尔则以一个意象来表现火与水之间的对立，并通过精巧的倒置用以反对天鹅：

他胸前的空气在燃烧，
他胸前的波浪在干涸。

(第103—104行)

接着天鹅进一步承受了传统中所没有的变形：现在他的"疯狂的事业"把他的羽毛染得漆黑，而先前他的"爱的焦虑"曾经使羽毛变得雪白(第83—84行)。泰奥菲尔的第11节诗就这样

---

① 他所喜爱的去处依然是池塘与湖泊。出于对火的憎恨，他选择水域为家，作为火的对立面。文中所引系桑蒂斯的译文。

提供了一个毫不逊色于纪德的结尾。但是，这个结尾现在恰恰是在相反意义上扬弃了原先的意象序列。纪德让每一样象征性的东西最终都消解在富有生气的水面的可感受到的自然现象中，而泰奥菲尔则通过两句尖酸刻薄的话把客观世界的自然表象转到非现实的暗喻层次上。第一句运用了矛盾修饰法："干涸的波浪"（第104行），几乎让人忘记了诗人想在这儿以一种抽象化的变形来对池塘作最后一次描述。第二句"使皮肤变得漆黑"（第107行）通过对天鹅的自相矛盾的象征，把受到骚扰的田园景色这一主题推向了怪诞的高潮。然而，诗人却仍未披露他所暗示的灾难和天鹅的悲叹的外部原因。

上面所分析的情况与诗人所处时代的普通审美标准，特别是"描述性颂诗"[①]文体的观念是一致的。泰奥菲尔自己写的《茜尔维庄园》中的其他部分最充分地体现出这一点。在诗中，他让夜莺唱出歌颂茜尔维的赞歌：

> 假如雄心驱使着我把我的歌唱一百遍，
> 我歌唱你的歌真是千腔百调
> 那全是因为我的声音
> 渴望唱出您的每一个动人之处。
>
> （第9首，第41—46行）

---

① 对此，参见J·鲁塞：《法国巴罗克时代的文学》（巴黎，1953年），特别是第76页："人们可以看到在那个时期的法国，人们不仅有构成和转换的嗜好，而且有着构成和转换审美的元素，这些元素与更为'古典的'潮流并行存在，并且通常与之相混合。"关于1660年以前的颂诗的概念，参见莫内的《法国古典文学史》（第84页起，及第13页）："在一个长时期内，颂诗不过是写成一个个诗节的诗，采用一种并非固定为亚历山大的格律，其主题可以是抒情的、叙事的、现实主义的，甚至只是'胡言乱语'，这并没有多少关系。"

支配泰奥菲尔的表达形式的多样化的诗歌原则，[①]与他的诗歌对象是完全一致的，对象的主旨具有许多方面，或者说融化到这多种多样的方面中去。对象的每一个局部（“您的每一个动人之处”）都要求有适应于它（“特征”）的描写方式；[②]诗人的技巧在于以使用暗喻或者神话的修饰来突出他所要赞美的对象的每一个组成部分（在我们的例于中，有有着池塘、绿草和天鹅的公园）。这就产生了一种不连贯的运动：对象自身变成了诱因，融化在它众多的方面，给人造成表面不停地运动的印象。这种运动着的表面的“无序美”在视觉领域的持续的变形中获得了新的统一性。[③] 因此，简单地否认强调个人独特风格的作品的多样化原则具有任何统一性是错误的。因为，

---

① 这应该是就其在时间中的风格变化来探讨这一原理。关于拉封丹（他把多样化的运用当作座右铭），参见 E·洛斯的《短篇小说的种类与 18 世纪的读者》，载《小说研究》（1959 年），第 120 页。

② 在第 10 首颂诗中，泰奥菲尔通过介绍此书的传统主题，用诗的形式写出了这一概念：

这些地方如此五彩缤纷，
相得益彰，
我的整个诗篇都受惠于这大自然的画卷。

（第 5—7 行）

每一片树叶，每一种颜色，
都由大自然天工雕琢，
这些细节要用另一本书来加以描绘，
每看一眼都那么悦目，
茜尔维就是这样注目于那些树木的。

（第 16—20 行）

③ 关于“无序美”，我们引证布瓦洛后来用以给颂诗写定义的著名诗句：“在其中，美的无序是艺术的效果，”载《诗的艺术》，第 2 期，第 72 页。

这不是可以用“写作逻辑”或者透视画派的“运动的统一性”来加以衡量的东西，如果那样就成了“古典主义的定义”。[1]相反，它存在于运动之中，这运动没有使用透视画法便把一切对象都融化成一种“美丽的”（因而不完全是武断任意的）无序状态。通过这种“陌生化”，它能以“现代”的面目打动我们。当然，这与纪德在删改中运用的那个术语的含义是并不相同的。

如果我们要同意霍克的观点，并从客观世界的这种似乎是现代的“陌生化”中看到强调个人独特风格的一贯的风格成分，那么，我们就会假设，泰奥菲尔事实上是要有意造成一种困惑，使他的读者大吃一惊，而且他的诗歌“与古典主义的交流已不再有多少共同之处”。[2]这就产生了以下一个问题：颂诗的珍贵风格所产生的效果是否是一种纯粹的“语言艺术”，[3]或者说，它是否为把诗人所认为的最终意义赋予颂诗这个更高的目的服务。对于我们这个时代的读者来说，这首颂诗的原来的期望视域已经退隐到了遥远的过去。因此，整个说来《西尔维庄园》已不是一眼看去便可理解的了。对这些读者来说，像泰奥菲尔在他的第3首颂诗[4]中所使用的那种“诗歌描写”方法似乎把贺拉斯极为重要的箴言“诗歌就像绘画”颠倒了过来。当自身业已成为目的的暗喻和拟人法等修饰手段打破了意象的连贯性时，它们也就在感官觉察得到的表现中废黜了对象；而纪德在删改中所强调的也正是这种感觉表象。结果给人的印象是：“对我们今天称之为诗歌内容的东西不感兴趣。”[5]尽管与纪德删改的形成对照，这儿涉及的并不是为描写而描写的情况。那么，考虑到这一印象使“诗歌描写”这个概念看上去“自相矛盾”，我们应该怎样理解“诗歌描写”的概念呢？

假如人们重新读一读泰奥菲尔在其中涉及这一诗歌原则的各个段落，这个矛盾就更易于解决了。传统的意象域——“诗人作为画家”——在《西尔维庄园》中得到了最充分的体现。[⑥]泰奥菲尔在这首诗一开始就把他的诗叫作“图画”（第1节，第2行）。后来他谈及他的“绘画大业”（第6节，第85行）和“蹩脚诗人的画笔”（第8节，第47行），甚至当他在狱中回忆尚蒂伊时还特地运用了这个概念：“它的全幅图画都在我的心目中”（第8节，第105行）。“绘画”决不意味着单纯描摹，

---

① 根据R·莱贝克有关泰奥菲尔的颂诗的评判，载《1560年至1630年的法国诗歌》（巴黎，1951年），第2卷，第112页。

② G·R·霍克：《个人风格》，第30页，关于有意的模糊，参见第18页及以后诸页，及第26页，第32页。

③ 根据J·托尔泰，“前古典主义抒情诗的几个常数”，载《法国古典主义》（巴黎，1952年），第126页。

④ 关于这一程序，参见D·莫内：《法国古典文学史》，第13页：“在他的《诗的描述》（1649年）中，P·德·博西尔仍然感到，这种‘描述’即使是表现为一种颂诗的形式，也不受惯例的约束，并且‘除了其智慧闪光的活力之外，就不再有别的法则’。”但是，这种当代的观点也并不排除这样的可能性：“甚至‘颂诗描述’的明显的任意性也许自有其隐含的诗学在。反过来，这种诗学也不必与‘描述’的修辞传统相一致。”（在这个问题上，参见H·拉斯伯格的《文学修辞的要素》慕尼黑，1949年，第73—76页。）关于泰奥菲尔在他的"写给克劳里斯的颂诗"中采用“命题、指示、推断”的表达次序，在《颂诗第三》中阙如（参见D·莫内，《法国史》[巴黎，1929年]，第173页）。

⑤ J·托尔泰：《前古典主义抒情诗的几个常数》，第148页。

⑥ “意象域”这一概念，预设了一个“超个人的意象世界作为某个社区的客观的、来源于经验的比喻库”，这一概念是由H·魏因里希在《钱币与词语》的研究中引入的，并且给予了一个方法论上的支撑点。（载《小说，G·罗尔夫纪念文集》（哈雷，1958年，第508—521页。）以下讨论的几段也很富有启发性，因为其中某些段落包含着对魏因里希指出过的那种传统（“印象”被荒谬地用来描述某种液体的东西）的造作的夸张。

而是对主题的美化和讴歌("假如我已颂扬了河水,阴影,花卉,小鸟……")。这一点在诗歌的一开头就蕴含在"金色的画笔"这个意象中了:

临死前,当我告别画中那些
除非自然也会死亡
否则决不会死亡的
充满活力的笔触时,
我给最受崇敬的胜地
绘制了金光闪闪的彩粉画。

(第1首,第1—6行)

在这里,诗人和"自然"之间建立的联系把我们带入了一片广阔的天地。在《茜尔维庄园》中,除了"诗人作为画家"这个主题外,还有一个与它相并行的主题:"自然也能绘画。"正如太阳光能在泉水晃动的阴影中"描绘"自己,枝条能在水的镜子里"印上"自己的"图画"后重又抹去一样(第6节,第110行),诗人关于茜尔维的意象也能为人们所接受,并永久地保存在那儿:

我知道这面浮动着的镜子——
物体在它中间不停地变动着位置,
但对她说来没有一丝一毫的变化——
必将成为一面忠实的镜子。
经过一番漂亮的打扮,
这镜子般的水面

尽管柔波荡漾，
必定会永不消褪地
保存下我的那些
神圣的文字和公主的魅力。

（第1首，第101—110行）

这一特别巧妙、精致而又壮丽的形象包含着双重的“不协调的和谐”：流动不停的成分显得像是一面固定不变地保存图画的镜子。诗人所讴歌的茜尔维栩栩如生的容貌和他的“神圣的文字”都能镌刻在这面镜子里。[①] 诗人的意象和自然的摹本这两个主题一起运动，隐喻地合而为一，从而产生一个含蓄的类比来展示自身。到这里，我们才理解诗人最初表明的信念：只有当自然死亡时他的“图画”才会死亡（见第1首，第1—6行）。

这种对等在其他地方则被相对化了。较高的等级被归还自然。[②] 实际上，茜尔维的荣耀无需求助于他的诗歌，苍天自己已经“在每一处为她作画”（第1首，第114行）。太阳是她

---

① “从根本上说，过分造作的奇想是概念或观念的比喻。这意味着什么呢？比喻被看作是意象的令人惊讶的‘和谐的话语’。‘概念’形成了观念的令人惊异的‘和谐的话语’。在这两种情况中，两个极端是统一的”（霍克，《个人风格》，第152页）。这里所摘引的一节诗证实了J·鲁塞在巴罗克和矫揉造作的风格之间所作的区分：“在巴罗克诗人笔下的水是变形的意象，是潮汐涨落的意象，是一个运动的世界的意象。而在过分讲究个人格调的诗人笔下的水则是水晶般的、可饮用的银子般的水……当巴罗克风格自身固定化并几何图式化时，往往趋向强调个人格调的风格”（《文学》，第242页）。这里摘引的一段是典型的泰奥菲尔的风格，这可以从水面的意象得到充分的证明。这种意象在《茜尔维庄园》中就像是主旋律一样，使诗歌充满了活力。

② 以下的仍是第1首，第65—70行；第9首，第68行起。

的眼睛，彩霞是她的娇容（第 1 首，从第 115 行始），冬雪与她的冰肌争艳（第 2 首，第 97—100 行），在她面前，一切自然力量都停止了无休止的争斗（第 2 首，第 25—30 行）。这不只是对女人矫揉造作献殷勤的文字游戏。这点在另一诗节中也可以看得很清楚。潜在的柏拉图主义作为泰奥菲尔作品中诗画类比的基础在那一节中变得十分明显：

天国赐予我们美丽，
作为它恩赐的标志；
这便是神的威力，
她总是这样显示她的足迹。

（第 4 首，第 41—44 行）

在这个一步一步变得越来越明显的进程的末尾，泰奥菲尔从柏拉图主义一下子转向基督教。在第 7 首颂诗中，对“绿荫小室”的描写依然把自然作为“为了滋养宇宙”[①] 的终极的、神授的力量。这个传统可以追溯到阿拉诺斯，而第 10 首颂诗则在“图画”的这个最后的至高无上的意象中达到高潮。这个意象把至高无上的地位，即决定一切事物的创始和归宿的权力，归之于基督：[②]

---

① 第 7 首，第 11—20 行；比较第 21—30 行，尤其是第 25—27 行：

她按照上帝的命令，
安排了每一种元素，
并让它们运动。

② 这一点与阿波罗和缪斯们的拒斥相对应，这是泰奥菲尔箴言的特点：“应该以现代的方式写作”（《颂诗》，第 1 首）。这位诗人希望得到上帝的更为强大的力量的感召。

他把无数的男女和老幼
赐给宇宙之躯
在基督的面前
苍天和大地的一切不过是一幅图画，
他不费眨眼的气力
便可抹去自然中的一切。

（第10首，第85—90行）

就我们所关心的问题而言，具有重要意义的是，这种以基督教为高潮的柏拉图主义不仅决定了泰奥菲尔关于美的概念（所有塑造得最好的物体必定是最受爱戴的物体，第4首，第45—46行），而且赋予他的"诗歌描写"以更深刻的含义。现代读者只有认识到由矫揉造作的风格造成的陌生化效果并不是泰奥菲尔的最终目的，他才能正确理解作品的意图。初看起来，他的"图画"的矫揉造作的风格似乎要使诗歌描写与它所描写的对象分离开来，以便造成这样的感觉（对现代读者来说）：自然景色逐渐消融在多样化的杂乱的局面中。但是，对泰奥菲尔和他的同代人来说，这种风格同时把这种个别的、仅仅在事实上为真的东西转变成关于永恒的精神实在的一般真理。具有独特历史形式的尚蒂伊公园以及这位被诅咒的诗人的独特的遭遇，被诗人"金色的画笔"转化成一个田园诗般的、神话般的想象王国。只是在包容诗人生活的偶然世界背后，诗人的"图画"才拉开了帷幕。另外一个更加美丽的世界展现在眼前，它总是为人们所熟悉的，因为它总是与现实同一的。他的风格中矫揉造作的成分不过是这种转化赖以实现的手

段。泰奥菲尔笔下的客观世界的“陌生化”与现代诗人(霍克称为“新独特风格派”)表面相似的陌生化手法是不同的。其原因就在于，当这种更高的精神现实被人们看到后，泰奥菲尔笔下的陌生化就会再次被消除。因为，这种陌生化仅仅是转化的媒介，是过渡，还不是对参照其自身世界的主观诗歌经验所作的持续、奇特而美丽的反映。

这意味着J·托尔泰《南方的版本》一书中所作的判断必须修正，他在这部书中最早对泰奥菲尔的时代作了重新评价：“古典主义以前的诗歌中的现实主义基调必须予以强调。语言运动的方向是从真实到梦幻，而不是相反。”[1] 诗歌运动发端于感性的现实这一点并不排除它有可能返回到一个先前存在的超感觉的世界，因而最后再次与中世纪的“现实主义”的含义趋同。在《茜尔维庄园》的例子中，有G·梅肯关于尚蒂伊历史的详细的专著[2]，因而现在就有可能在许多细节方面证实这一点：泰奥菲尔的描写总的说来基于并非虚构的风景，但同时也作了较大改动，把风景描绘成了永恒的田园诗般的景色，以至尚蒂伊的历史形象没有一个具体特征保存下来。牡鹿和天鹅是特别具有启发性的例子。在一份1602年的记载中，它们是作为亨利四世最心爱的公园中最值得夸耀的事物提及的：“尚蒂伊的每一样东西都是那么迷人。池塘中有大鲤鱼和天鹅。温驯的牡鹿和牝鹿在公园里漫游，它们还把小鹿带到了城堡。还有孔雀和火鸡。它们白天散在四处，夜晚却都回到布岗。”[3] 尚蒂

① 托尔泰：《前古典主义抒情诗的几个常数》，第138页。

② 梅肯：《尚蒂伊和康戴博物馆》(巴黎，1910年)。见编者对《茜尔维》的短评的摘要(本书所用版本的第134页)。

③ 引自瑟堡的赫伯特勋爵的回忆录，转引自G·梅肯的《尚蒂伊》，第58页。

伊的牡鹿是不同寻常的。从15世纪开始，那儿就有“一个鹿角陈列馆，装饰着所猎到的最美丽的牡鹿头。马丁·德·梅尔曾在那儿照着真实的鹿头画鹿”。[1] 在泰奥菲尔生活的日子里，这个陈列馆一定还存在，因为在1603年时还曾有人提到这些鹿头需要重新修整一番。[2] 1607年3月，国王在尚蒂伊逗留了10天，捕杀了至少9头牡鹿。[3] 不久以后，一个年代史编纂者报道说，他在公园里曾经见过一只纯白色的牡鹿；这只鹿死后，被马雷夏尔·德·蒙哥马利保存起来，作为一件珍奇的收藏品。[4] 据此说法，很有可能泰奥菲尔的第二首颂诗的“白牡鹿”主题也不是虚构的。然而，泰奥菲尔颂诗中的牡鹿和公园中牡鹿之间隔着一段想象的距离，使后来的读者无法辨认什么是诗歌、什么是真实。诗人模仿了奥维德，在《西尔维庄园》里把白牡鹿作为特里同，像阿克泰翁惊动了正在沐浴的狄安娜一样，当它们看见西尔维时自己就变了形。堪以安慰的是，它们获得了与西尔维有相同肤色的特权：

公主对它们念起了咒语，
改变了它们的形状，
还把它们变得像雪一样地白。
为了安抚它们的悲伤，
她赐与它们这样的特权：
让它们的肤色永远和她一样。

---

① 转引自G·梅肯的《尚蒂伊》，第36页。
② 同上书，第59页。
③ 同上书，第60页。
④ 同上书，第71页。

（第 2 首，第 75—80 行）

神话描写完全掩盖了它从诗的角度来作解释的那一具体事件（奇特的白牡鹿），以至触发诗人灵感的真正原由最多只能为具有专业知识的人揣测出来，而对泰奥菲尔更多的读者来说是不可能知晓的。泰奥菲尔将实际事件移置到事先就存在的神话世界，这对他和当时的读者来说，比起作为他“诗歌描写”的基础的实际事件，具有更高的诗的合法性。[1]这种描写也可指某种已经描绘出来的东西，例如“诗—画”，它可以直接与美术媲美。整部作品中处处可见的奥维德的主题，很可能不是直接出自《变形记》，而只是出自使尚蒂伊闻名遐迩的那些挂毯上的图画故事。[2] 对泰奥菲尔来说，第三首颂诗中的神话人物（墨利刻耳忒斯、西拉、狄安娜、法厄同、库克诺斯）并不仅仅来自他从前受过的人文主义教育，而是来自眼前的图画。如此说来，它们与他周围的风景可以说一样地真实。这也为

---

① 这是托尔泰的片面判断必然的另一面：“前古典的抒情诗从未把梦想转变成为生活。真实的生活不是梦想的生活，因为梦本身是一种现实。事物存在着。世界上居住着人类。田野等待着我们去收获，女人等待我们怀着爱去占有……”（《前古典主义抒情诗的几个常数》，第 139 页。）

② 只是在 J·施特穆歇尔的“短评”（泰奥菲尔·德·维奥的《诗集》，第 135 页）中提到过。关于在尚蒂伊的那些挂毯，也见 G·梅肯的《尚蒂伊》，第 38 页，第 58 页）。作者在第 35 页摘引“你的三张小天地的挂毯”为结尾。还有待于确定的是《西尔维庄园》是否指的也是这种彩色圆环形的挂毯。下面《西尔维庄园》的几段可能是表现奥维德的《变形记》的图画：《太阳神》（第 1 首，第 78—80 行），《月神和猎人阿克泰翁》（第 2 首，第 51—57 行），《梅利塞特斯》（第 3 首，第 21—24 行，第 92—94 行；第 4 首，第 131—134 行），《西拉》（第 3 首，第 35—40 行），《费顿和西格努斯》（第 3 首，第 85 行起），《穆富斯》（第 5 首，第 71 行），《奥罗拉》（第 6 首，第 36—40 行；第 7 首，第 47—54 行），《那喀索斯》（第 6 首，45—64 行），《菲洛墨拉》（第 8 首）。

泰奥菲尔创作《茜尔维庄园》时的期待视域作了更为确切的界定。虽然他的诗歌程序("我不希望集拢我的主题的线索。我以各种各样的方式时而放弃时而又回到我的描写对象")[①]对20世纪的读者产生了现代的陌生化效果,使他们印象深刻,但是对于17世纪的读者来说,泰奥菲尔想当然地认为他们都熟悉他的神话和寓言的意象世界,他通过对象的分解把他们带回到另一个熟悉的、更高的现实的视域,正是它首先赋予日常世界以意义。这同样也适用于这位当时是受迫害对象的诗人本人的情况。因为,通过《茜尔维庄园》,他颂扬了由他的庇护人蒙莫朗西赐与他的那个庇身之地。有几个诗节确实表达了这个被监禁的诗人的心中苦恼。[②] 这一点在第8首颂诗中表现得最为强烈。其中,泰奥菲尔在他的"黑暗的城堡"(第101行)中生动地刻划了尚蒂伊的形象。[③] 含有这种描写的那些诗节构成颂诗的起首和结尾,泰奥菲尔以传统的夜莺形象来观照他的命运。关于菲洛墨拉的神话最能说明他为什么要唱起"命运的反复无常"(第1首,第19行)。诗人的主观经验在同一个背景下显示出来,通过诗变成了客观世界。这种从抒情诗主体(这个主体谋求通过一种尚未受到怀疑的预设的精

---

① A·亚当引自《泰奥菲尔·德·维奥》第234页;关于泰奥菲尔的诗学理论,则见第235页。

② 例如,见《泰奥菲尔致兄弟的信》,第185—197页。

③ 参见第8首,第96—100行(以及在这些诗行之后的召唤):

> 我不知道出于何种错误的弱点,
> 居然会感到愉悦,
> 甚至在这些令人不快的东西中间;
> 紧接着我的欲望之后,我的眼睛,
> 在阴影中看见了尚蒂伊。

神现实来找寻诗歌经验的意义)转向神话的现象在诗人的各种不断变化着的和可以互换角色的认同(法厄同、达蒙、菲洛墨拉等)[1] 中表现出来。它还表现在下述事实中,即在这种变形的认同中,诗人的自我成了田园诗般的和神话般的风景中的一部分。这又把我们带回到第3首颂诗中的天鹅主题。

像牡鹿一样，泰奥菲尔把尚蒂伊公园中的天鹅也放入神话的关联中。这一点在纪德的删改本中已经不明显了。人们可能期望泰奥菲尔继承“七星诗社”的传统。正如R·J·克莱门茨指出的，在那种种传统中，“富有音乐性的库克诺斯”这个古典主题对于诗人或者他的诗歌的“韵味”来说是最为常用的意象之一。另外，这一新流派自称是“在全法国到处歌唱的新天鹅”，以向人们暗示：他们把自己看作古典的早期的意大利作家的直接后继者。[2]但是在泰奥菲尔那儿，几乎没有柏拉图的《斐多篇》中那个著名段落的一丝痕迹，[3]也没有

---

① 在《颂诗》第4首的最后第2节(第91—100行)中,特别标志着这些认同是可以替代的。A·亚当对此表示的反对是不公正的,因为他没能看见这条原理起作用。("如果有什么人从这种胡言乱语里听懂些什么,就让他去讲吧",《泰奥菲尔》第358页,注6)。就如这首颂诗的开头,费顿突然出现了,"为的是爱这个孩子"(第21行)(在这儿诗人是以第三人称谈论自己的)。在此以后,诗人又突然在同一诗节中转换成第一人称("我的诗并没有透过我的心坎",第30行),此后他一直用第一人称(参见第63,80,84,88行);在这首颂诗的末尾出现了从诗人(第91,97行)到达蒙(第100行)的倒转。这意味着,我们有一个从传记性的"我"(证明他与神杖的友谊是合理的)到他的神话拟人性的转变。这与第5首颂诗中神杖在梦中告诉他的角色是相呼应的。像这种神话的互换位置对于泰奥菲尔来说是十分自然的,以至根本不用说明理由。

② 据杜·贝雷,转引自R·J·克莱门茨:《七星诗社文学批评理论与实践》,见《哈佛大学传奇语言研究》第18卷(马萨诸塞州,坎布里奇:哈佛大学出版社,1942年)(前言)第16页;参见第158页。

③ 参见第368页正文。

"七星诗社"从古典主义传统继承下来并加以发展的其他观点[①]（例如，天鹅对阿波罗来说是神圣的，它和夜莺一样具有最甜美的声音和预言的天赋）。代之而来的是，我们的诗人回到奥维德笔下的天鹅那里，[②] 从而为他与提耳西斯（指德·巴勒）的友谊竖立了一块丰碑，并且作为诗人而把自己视为法厄同。但是，只有在下一首颂诗（第 4 首）中，这一解释才能得到确定。即使是这样，与传记的那种联系也只能凭猜测。在第 3 首颂诗中，重要的是神话的成分（法厄同跌落海中，天鹅唱起了挽歌）预示了真实的事件（对泰奥菲尔的判决[③] 在第 5 首颂诗中以预言式的梦表现出来）：诗人的主观经验是由神话提升的命运的客观意义见出的。泰奥菲尔在诗歌方面的成就主要表现在他以新奇面大胆的方式把两种传统的意象领域并列在一起：一是有天鹅的田园诗般的风景，一是天鹅唱挽歌的法厄同神话。这还界定了他作为"现代诗人"与"七星诗社"的诗人以及他们的"柏拉图暨基督教"诗歌概念之间的距离。[④]

---

① 虽然神杖确实也具有预言的天赋（参见第 4 首，第 91—94 行），却不再与西格努斯的主题有什么联系。这两行诗是："是对他的爱的需要使我的羽毛变白了"（第 3 首，第 83 行起）。这些诗句远溯到杜·贝雷的诗篇《致昂热的妇人们》。在这首诗里，诗人作为妇人的崇拜者，把他自己比作一只羽毛开始变白的天鹅，就像阿波罗之鸟的羽毛一样（转引自克莱门茨的《批评理论与实践》，第 162 页）。

② 这儿我们又有一个理由来假定尚蒂伊的挂毯上绣的《变形记》是他灵感的主要来源之一。

③ 关于泰奥菲尔的审判案件，参见 A·亚当的《泰奥菲尔》，第 356 页及以后诸页。

④ 关于与文艺复兴时期抒情诗歌传统的这一决裂，参见托尔泰：《前古典主义抒情诗的几个常数》，第 150 页。

《橄榄集》的第 115 首十四行诗中的一节诗——杜·贝雷在其中赞美了龙沙的诗歌——与泰奥菲尔对天鹅主题的处理方法构成一种并行的和典型的对照。

> 是哪一只最迷人的天鹅
> 把它的翅膀借给了你?
> 吹向天堂的哪阵风驱动着你勇敢地飞行,
> 而海洋都不曾变成你的宽阔的坟墓?①

这一节诗也是以文艺复兴时期抒情诗歌的一个中心主题为前提的。莱奥·施皮策尔在对《橄榄集》第 113 首十四行诗进行比较研究时探索了这个主题。这就是那种柏拉图暨基督教的观点:"渴望着,这灵魂从富丽的天堂,从光明的源头流溢到黑暗的尘世。这一题材由于暗示了一个不同的世界,一个不同于我们的更为美丽的世界而极富诗意。"② 像泰奥菲尔后来那样,杜·贝雷在这一诗节中同样把天鹅的主题和象征坟墓的大海的意象连在一起(暗指法厄同或者伊卡罗斯)③,但却反其意而用之:化为天鹅的诗人的翅膀(即诗歌的翅膀)让他飞翔于尘世之上,并接近于他真正的家园,他仍然安全无恙,除非他否定别人。在前面的第 113 首十四行诗中,④ 诗人以前顺从于死亡的观念演变成了不朽的观念。如果诗人歌颂他的所爱(对恋人的看法和对完美的看法

---

① 转引自克莱门茨:《批评理论与实践》,第 159 页。

② 《柏拉图—基督教主题的诗歌处理》,见施皮策尔(1959 年),第 130 页。

③ 关于伊卡罗斯作为柏拉图有关灵魂的翅膀的寓言神话中的反形象,参见施皮策尔(1959 年),第 144 页,注 1。

④ 根据施皮策尔(1959 年),第 134 页及以后诸页。

完全一致），他就能获得这种不朽。[①] 与这一点相一致并且像大多数"七星诗社"诗人一样，杜·贝雷遵循柏拉图对于天鹅歌唱的解释："当这些鸟儿感到它的死期临近时，它们歌唱的声音比一生中任何时候都高，都甜，它们喜悦无比，即将离开尘世，投入上帝的怀抱，它们就是上帝的仆人。"[②] 另一方面，泰奥菲尔的第3首颂诗却与被柏拉图所反对、但在波利比乌斯那里仍可以找到的解释相一致。对波利比乌斯来说，天鹅的挽歌是"某个在生活中或者事业中受到挫折的人的哀诉"。[③] 在泰奥菲尔那儿，向上的运动（法厄同也暗示这一点）不见了；他一开始就描述急遽的跌落，破坏了"天鹅和爱神"的田园风光，突出了孤独的天鹅发出的徒然哀叹。这一哀叹并没有被任何抚慰的想法所缓和，相反这种悲伤逐渐达到暴怒的程度，贯穿颂诗的始终。[④] 在他的"诗歌描写"中，泰奥菲尔把尚蒂伊公园置于先前就存在的柏拉图的美的世界之中。从这个意义上说，泰奥菲尔在按古典主义的标准行事方面毫不逊色于文艺复兴时期的诗人。他把个人命运的灾难升华并转化成亘古不变的田园风光。但是，这一田园风光的毁灭也预示了始终可能来临的大自然的末日（"自然的毁灭，"第4行）。这种预期在他作品的其他地方也有所表现，[⑤] 表达了一种存在独一

---

① 参见施皮策尔（1959年），第141页。

② 《斐多篇》84e/85。引自《柏拉图对话全集》，埃狄斯·汉密尔顿和汉丁顿·凯恩斯编（纽约：万神殿丛书，1961年），第67页。

③ 引自克莱门茨：《批评理论与实践》，第152页。

④ 白色的羽毛应该变成一种渗透在四面八方的黑色羽毛（《颂诗》第3首，最后一节），这大概可以追溯到黑色的胆汁，这种忧郁气质的要素。

⑤ 根据J·托尔泰：《前古典主义抒情诗的几个常数》，第157页："但是，在这儿，泰奥菲尔与他的同时代人是一致的。正如他们期望着、准备着去死，世界的混乱这一生存意志的唯一结局也是他们全体在思考、预见和准备着的东西。"另参见这篇文章的第360—369页，讨论的是"等待裁决"。

无二和不可重复的意识。这种意识是不符合古典主义的信条的，它只会使人们怀疑所谓诗人能够直接进入另一个美的不朽世界的柏拉图主义，从而最终构成对古典主义“模仿自然”原则的怀疑。

4.4 波德莱尔对柏拉图主义和“回忆说诗学”的拒绝

意味深长的是，像马拉美后来的天鹅十四行诗一样，波德莱尔的现代天鹅诗继承了泰奥菲尔传统，把天鹅神话当作一个感伤的主题。这样一来，波德莱尔的诗歌在主题上就明显地偏离了柏拉图的美的概念。这一转变对于现代诗学的发展有着决定性的意义。我们的讨论刚开始，证明这一转变的最好方法莫过于引证1752年的百科全书中论“美”的那个条目中的那段话。这是狄德罗在批评哈奇森的“内在美感说”的过程中写的。“顺便提请大家注意，一个具有内在的美感却只能在对美有害的事物中发现美的人，那是真正不幸的人。就我们来说，天意的安排是这样的，真正美的东西通常也是善的东西。”[①]这句话依然表达了人们对预设的柏拉图的美和善统一说或者审美经验和道德效果一致论的毫不置疑的笃信。狄德罗的话，通过想象一种并不认为能够实现的可能性，在波德莱尔以前一百年就预见到了这位现代诗人的反对立场。波德莱尔“几乎不能想象有哪一种美不蕴含着灾祸”，从而使他的《恶之华》这一书名(反柏拉图主义)的含义以及他给美所下的“带着一种忧郁的意念”[②]的新定义具有真正的历史性的重要意义。

但是，我们在此主要地不是要把波德莱尔背离“美、真、善

不可分解的著名教条"作为一种思想史的现象来加以探究(例如他曾发起过一场针对传统诗学中的"异端邪说"的讨论)。[③]相反,我们将通过他用现代手法处理天鹅主题的过程中明显可见的结构变化来证实他的转变。对波德莱尔的《天鹅》(1859 年)进行比较分析还有一个富有启发性的原因,这就是,它是《巴黎画图》的一部分。正如这一篇标题表明的,这部作品似乎继承了我们在讨论泰奥菲尔的颂诗时所提及的"诗画"的传统。正如 G·黑斯指出的,从表面上看,自《1846 年的沙龙》开始,波德莱尔逐渐摆脱了"高蹈派"风格的那种画家式的现实主义,并超越了当时与绘画抗衡的描述性诗歌所特有的局限性。[④]《1846 年的沙龙》包含着他的非现实主义艺术的纲领。这儿第一次出现了他的现代程序的新概念。"摹仿自然的毫无创造性的功能"为对世界的本质的再创造、对"自然的意图"的再创造,亦即"超自然主义"所取而代之。[⑤]

---

① 狄德罗:《美学论集》,P·维尼尔编(巴黎,1959 年),第 402 页。

② 波德莱尔(1951 年),第 1188 页。

③ 所引的段落见论泰奥菲尔·戈蒂埃并攻击维克多·库赞的著名论文《真、美与善》(1818 年)。(1836 年发表了这一题目的新版的文章。)(参见波德莱尔[1951 年],第 1021 页。) 关于与柏拉图主义的其他的不一致,特别参见《关于埃德加·坡的几点新注释》、《1859 年的沙龙》以及《现代生活的画家》。我们在此摘引了另一段,有助于澄清他与狄德罗的决裂:"大多数关于美的错误系产生于 18 世纪的虚伪的道德概念。那时,自然界被看作是善与美的一切可能具有的形式的基本源泉和典范"(希斯洛普的英译本,第 297 页)。

④ 黑斯(1953 年),第 2 章:"写作与绘画"。

⑤ 黑斯(1953 年),第 39 页;波德莱尔的诗"天鹅"引自《恶之华》的批评性版本,第 2 版,克雷贝-布兰编(巴黎,1950 年),第 95—97 页(有广泛的评论,第 448—452 页)。本文所引的英文版系《查尔斯·波德莱尔,恶之华》,马锡尔和杰克逊·马修斯编的选本(纽约:新方向,1955 年),第 79—82 页,F·P·斯图姆译。

天　鹅

(1)

我念安罗麦，
烦忧此小河。
去年寡妇泪，
西梅水涌波。
泪添西梅美，
今日复如何？
我过新加鲁，
记忆忽增多。

巴黎此古城，
变迁何其速！
心变已嫌快，
城变更怵目。
碎砖堆错杂，
木棚撑破屋。
野草侵街道，
石路添苔绿。

当年动物园，
风凉空气鲜。
清晨晴朗日，
“工作”正惊眠。
道路震巨雷，

干扰静穆天。
忽睹一天鹅，
脱笼竟颓然！

足蹼擦燥石，
秽地曳白翼。
临河苦无水，
张嘴空叹息。
展翅浴尘埃，
清泉不可得。
回忆天鹅湖，
仰天语愤激：
“天汝何日雨？
何日雷霹雳？”

神话奇且惨，
天鹅殊可怜。
深怀奥维愁，
仰首奈何天。
天汝蓝且酷，
天汝正而偏。
鹅颈忽痉挛，
鹅眼亦泫然。
抬头怨上帝，
上帝亦无言。

(2)

莫道巴黎变，
我心仍烦恼。
莫道宫殿新，
争奈市郊老。
一切象征我，
心烦不能好。
重如千钧杵，
直向心头捣。

卢浮宫前立，
我念我天鹅。
汝如流放人，
可泣亦可歌。
汝貌似疯癫，
汝心安巍峨。
遗恨在终身，
愿望逐逝波。

顾汝安罗麦，
英雄怀里坠。
身落皮洛手，
卑贱如畜类。
英雄赫托妻，
竟配赫里内！
俛首空坟前，

默然心已碎！

顾彼非洲女，
瘦瘠兼肺痨。
伶仃孤苦身，
脚踏泥泞高。
病眼视模糊，
柳树无由遭。
浓雾似重墙，
遍觅总徒劳。

我念天下人，
既失不复得。
亦念伤心者，
饮泣不能拭。
威彼慈善狼，
哺人痛苦液。
念彼众孤儿，
个个病瘦瘠。
病容如落花，
憔悴无鲜色。

我心如号角，
旧情鸣呜呜。
我魂迷森林，
不复识归途。

我念航海手，
远岛寄微躯。
我念败军将，
亦念缧绁俘。
嗟我所念多，
屈指能穷乎？

假如我们先问这么一个问题：这首诗的外部结构是怎样获得了纪德通过现代化的删节而引入泰奥菲尔颂诗中的那种观察角度的统一性？那就很清楚，这位现代诗人必定掌握了为数不少的表达手段，由此获得了一种新的想象力的形式。这首诗的建行和韵律的格式（每节 4 行、隔行押韵的亚历山大式）极为简单而又带有"古典主义"的严谨。但是，波德莱尔却通过句法交叠，不断破坏 4 行诗节的对称美。这种诗节间不规则的连接产生了一种不对称（与句法单位相对应的长度不一的意象）的魅力，从而取得了出人意外和富有张力的新效果。这种效果最后在 7 行诗句中突然加速使用了 9 个感叹句加强并"爆炸般"地分解了自身。然而，这些转行的诗句必须不断为读者所感知，因为只有那样，波德莱尔所预期的效果，即格律和意象[①] 之间永恒的对比——"单调、对称和出人意外"[②] ——才会发挥充

---

① 关于格律和意象之间的关系，也可参见 A·尼赞对打算以读者的角度写一部现代诗学这一值得注意的企图的评论（1959 年），特别是第 114 页起。

② 这里所引的著名段落摘自《〈恶之华〉序言提纲》第一稿。在提出诗歌的定义时从一开始就突出地提出了反柏拉图的把美与善相分离的看法："诗是什么？诗的目的是什么？它就是善与美的区别，它就是恶中之美，与人对单调、对称和出人意外的需求相应的节奏和音韵……"（1951 年），第 1363 页。

分的作用。这一富有“音乐性”的原则受到总体结构的二分法的制约：诗中的第7节作为前6节和后6节之间的第一高潮出现。恰恰就是这一节详细地描绘了天鹅的谴责姿态。这一节的位置决定了它对应于这首诗的最后一节——第二个高潮。至于这首诗的意象，两个由此分隔开的主要部分也一眼就看得出来，读者的目光扫向一个方向，然后又扫向相反的方向，从而使两个部分相互呼应。而在第1部分，随着我们的目光从特洛伊古战场移向“新加鲁”的全景、旧动物园、边上站着天鹅的干涸的小河、它脖子的独特姿势等（像特写镜头！），我们的视野逐步缩小。而在第2部分，视角从最小的天鹅意象（“我念我天鹅”；第33行）、唤出来的安罗麦、女黑人以及笼而统之地称为其他流亡者的各种人物（“我念天下人……亦念……彼众孤儿、航海手……缧绁俘、败军将……屈指能穷乎”！等等），一直扩展到整个时间和空间、神话世界和异国他乡。由于这两个部分最后都回复到诗歌的开头，意象的运动便构成了循环，正是因此才使波德莱尔这首精心之作最后臻于完美。一开始对亡灵的呼唤——“我念安罗麦”——其所以然的理由一直到结尾才交待，而且表现于依然含蓄的比较之中，只有通过天鹅的意象才可察觉。由于再次出现了“回忆”这个关键的词，我们方才注意到，第2部分第1节中的“我心仍烦恼”和第2部分最后一节中的“我心如号角，旧情呜呜呜”之间出现了变形现象，其意义有待于进一步探讨。

在《关于埃德加·坡的几点新注释》中，波德莱尔为这种诗歌程序大声呼吁和辩护，把它看作非常现代的结构，并公开反对浪漫主义流派关于灵感和经验的诗学。这种程序与泰奥菲尔的“诗歌描写”形式的不同之处不仅仅在于它排斥任意

性，还在于这种服从于"预先设计的方案"的严格的现代结构不带有抒情诗情节的线性顺序；而这种线性顺序却是使纪德的改编达到"古典主义"观察角度的统一性的基础。波德莱尔诗歌的那种观察角度的现代性表现在：它不再依附于一个连续不断的事件的感觉表象。这样，它就符合了在坡之后发展起来的他的诗学中一个重要观点，"所有创作史诗的意图显然产生于一种有缺陷的艺术观念。"[1] 现代抒情诗的观察角度的统一性再也不是依靠人们对某个抒情事件或者主观经验的写真，而是有赖于人为创造的"新的世界"，这是一种仅仅服从于想象规则的创造。这样一个世界从一开始就要求破坏和疏远人们所熟悉的客观世界。[2] 波德莱尔的《天鹅》便是一个范例，因为它既向我们展示了疏远人们所熟悉的事物的过程，又向我们描绘出想象所创造的"新鲜感"[3]。[4]

正如先前的泰奥菲尔的作品一样，这种陌生化手法还表现在神话的运用上。所不同的是，意图达到的目标相反。在泰奥菲尔的那首诗中，这种转换的出现是为了让更为纯正的意象，即一

---

① 波德莱尔：《关于埃德加·坡的几点新注释》（1951年），第29页。

② 根据弗里德里希（1956年），第41页。

③ "想象分解了所有的创造，并运用根据一定的规则（其起源人们无从发现，除非在灵魂的最深处）积累和处置的原材料，创造出一个新世界，造成了新鲜感。"引自《巴黎的艺术，1845—1862年，夏尔·波德莱尔评》，乔纳森·梅恩编译（纽约，佩登，1965年），第156页；《1859年的沙龙》（1951年），第765页。

④ 在这里，我们的解释与J·-D·休伯特的《"恶之华的美学"——论模糊诗》（日内瓦，1953年，第98—101页）中的解释相一致。因为，就我所知，关于此诗另有两种相当广泛的解释追求着其他的目标，我认为我不需要讨论它们。参见R·-B·谢里：《一篇整体批评的论文——〈恶之华〉评论》（日内瓦，1949年），第323—327页；并参见J·普雷沃斯特的《波德莱尔——论灵感与诗歌创造》（巴黎，1953年），第114—117页。

个已经为人们所熟悉的、在任何时代都是真实的、与现实不同的世界大放异彩;而波德莱尔则选择了相反的途径。在突兀地向安罗麦发出使人回想起拉辛悲剧的呼唤以后,他把神话引入现存的世界,从而撕去了真实都市景象的熟悉外表。这种奇异性突然出现在读者的期望视域中,这是因为"通过添加未曾预料的成分——奇异性",诗人把真实事件和神话的自然顺序颠倒了过来。为什么他的"丰富的回忆"要把安罗麦的形象带到面前呢?这一点要到人们在第5节中认出"此小河"既是指神话中的河("骗人的西梅")也指实际存在于诗人记忆中的无水的小河时才会变得明朗起来。这样,神话就成了个人回忆中的一个部分。即使读者熟谙《伊尼德》中那句重要的诗句"水边骗人的西摩伊斯"和安罗麦传说的一般含义,他也仍然不能猜出诗人回忆的特定意义。[①]更有甚者,即使读者凭直觉认识到了在安罗麦和干渴至极的天鹅之间那种想象性的类比(产生于诗人的回忆),这个神话在另一种意义上说也依然是陌生的。因为,恰恰是在这时,诗人把天鹅看作"神话奇且惨"。干渴至极的天鹅(对诗人来说它是安罗麦命运的化身)由于它的激愤控诉的态度,在一个本身就显得令人陌生的世界上始终是一个陌生者。而且,周围世界的这种不和谐的方面还成为它藉以产生的那种对比的先导("回忆天鹅湖")。这样,诗的因果颠倒就消除了这一轶事中一切"史诗意图"的残迹。要完全理解这首诗,在第二次阅读时,就必须从一开始就采取从末尾处倒读上来的方法。城市全景的疏远感最终产生于美的事

---

① "人们已经注意到,在各种不同的阅读中,在《闲聊》中,这首诗有着这样的题词:'西穆瓦似乎是伪装很好的洪水',而如果读者转向'序言的方案',他就会注意到,诗人想表明自己是他所汲取的源泉。"《恶之华》的克雷贝-布兰版本,第449页。

物遭放逐的对比，在第3和第4节的细节描写中表现出来。“巴黎此古城”的感伤回忆引起了人们的期望的急剧反常的变化，世界成了一片混乱不堪、支离破碎的“城市面貌”，像是埋葬着过去的荒芜杂乱的坟地。突然，在这一片死寂中爆发出一天工作开始时的那种繁杂的噪声。

如果人们把这种情况归纳为一种简单的共性，他们就没有充分理解第1部分这种对比强烈的主题的独特性。J·D·休伯特便是这样一种人：“当天鹅在没有水的小河前张喙时，这种现实的混乱与天鹅所象征的诗的秩序适成对比。”[①] 因为，即使是“诗的秩序”也不能保持其独立自足和象征的完美，在周围外部世界的疏远感中不受丝毫影响。形象和意义形成一种不适当的关系：天鹅在他悲叹的神秘姿态中，再也不能赋予周围的情境以某种更高的意义。他的形象仅指形象本身，指它在神话理想中失去了的根，这一理想不再始终存在着，而似乎转移到了一个永远不可企及的远方。而且，它脖子作出的古怪姿势（“鹅颈忽痉挛，鹅眼亦泫然”）也表明这个悲叹是对它的传统的不幸命运的反抗。另外，对“神话奇且惨”的反叛也无须等待诗人来作明确的解释（“抬头怨上帝”），这本身已明确地表现在天鹅的姿势中了。而按照第25行暗示的奥维德的传统，这一姿势只是为人而设的。[②] 在我们眼前，柏拉图对天鹅歌唱含义的解释被颠倒了过来：波德莱尔的天鹅在“天汝蓝且酷，天汝正而偏”的“空洞的理想”面前屹立不动，恰恰就像在一片混乱中安

---

① 休伯特：《〈恶之华〉的美学》，第99页。

② 奥维德：《变形记》，第1卷，第84—85行，参阅克雷贝－布兰版《恶之华》，第451页。

然不动的疏远了的城市风景一般。将事物逐渐转变为人们所熟悉的过程,而不再遵循传统的"诗的秩序";在第2部分中,将它再次转变为一个美的新世界的过程也就不再始于已存的神话世界,而必须找到自己的始源。

在这一再次转变的过程中,我们看到了《恶之华》(它确定了与传统诗学的决裂)的创新所在,或者说——如果你们愿意的话——看到了比尔热所忽略的现代抒情诗的"肯定的范畴"。因为波德莱尔不仅是一个表现"无内容理想"的诗人,他诗歌的现代性不仅仅是在主题上否定柏拉图主义,他还超出了把抒情诗经验为人们所熟悉的视域加以陌生化的范围。这在《天鹅》中造成了被毁坏的外部现实和非现世的神话象征之间的不协调:"忧郁和理想"之间的紧张状态在新的"诗歌秩序"中找到了它的另一极端。这种秩序不再来自对自然的描摹,也不再是一幅更为美好的柏拉图理想的画卷。它要求用语言创造一个不同的、纯想象的、因而是内在美的天地。这种语言"就像变魔术一样,它既包括客体,也包括主体;既包括艺术家的外部世界,也包括艺术家本身"。[①]

《天鹅》第2部分一开始就出现的这一颠倒的诗歌过程,是通过回忆的媒介逐步发展起来的。在这一过程中,回忆作为主观的内向化,不是简单地使自己成为已经凝结为寓言的外部现实的对立面。这一点至关重要。在向内心世界的过渡中,外部现实并不是一瞬间就被消灭的,毋宁说,它带着它的全部客体进入了内心世界。确实,唯有这样,外部现实的诸形

① 我们在这里提到的是波德莱尔在他的论文《艺术哲学》(1951年,第918页)中关于"遵循现代概念的纯艺术"的定义。

象才获得了最大限度的奇异性：

> 莫道巴黎变，
> 我心仍烦恼。
> 莫道宫殿新，
> 争奈市郊老。
> 一切象征我，
> 心烦不能好。
>
> （第 30—32 行）

这里可以看出波德莱尔赋予寓言形式的一个功能。在以前的诗歌中，寓言被用来区分事物的可感知表象和事物及其拟人化、象征等超感知的意义。因为后者指向一个"先于万物的宇宙"的更高世界的永恒真理。而在波德莱尔的诗歌中恰好相反：寓言消除了在外部表象和内在意义、客体和主体之间的鸿沟。在这种现代的用法中，寓言失去了它的指称特点，所有的象征物都凝结为世界不可破译的符号。然而，也正是通过这一过程，那些象征物成为至关重要的东西。凭借它们，才能出现从外到内的突然转换，才能感到陌生的现实与"忧郁"的"百无聊赖"之间的平衡。[①] 这样，从一开始，回忆就被包裹在陌

---

① G·黑斯（1953 年），在他对第 2 首忧郁诗（其中人们也可以发现这样的诗句："厌倦，忧郁倦怠的结果"）的解释中，黑斯提醒人们注意寓言的这一新功能。特别是第 82 页："由于波德莱尔把寓言与自我等同起来，从而把外部现象的意象汇入他内部的心理影象中去，他达到了'抽象感性'那种强度，促使拉洛把这种强度看作波德莱尔诗歌的一大特点。"W·本亚明的《中央公园》（1955 年，第 1 部分，第 473 页起）中的一些警句触及了寓言意图、记忆与过去习俗之间的内在关系。

生的客体世界中；新的和美的的反面意象（“新的世界，新的感觉；”）逐渐从这种回忆中出现。回忆起它们，“心烦不能好”。这儿，回忆仍然作为一种感伤的形象出现，千头万绪沉重地压在回忆中，片刻不得舒缓，其沉重的程度大大超过事物本来的面目（“我心仍烦恼”，第 29—30 行）。随后的第一个细节也还没有完全挣脱这一重负感：“卢浮宫前立，我念我天鹅”（第 33 行）。但是，在同一节中，还出现了对比鲜明的天鹅姿势。它的一再出现赋予了天鹅以不同的意义：“汝貌似疯癫”（第 34 行）一句被下一行的“汝心安巍峨”提高到一个新的水平。再下一个回忆把这种紧张状态糅合进安罗麦和天鹅的类比中。这一类比直到现在才变得明显。同时，回忆还强化了紧张状态，从“卑贱如畜类”（第 38 行）到“默然心已碎”（第 40 行），以新的意象（“病眼视模糊，柳树无由遭”，第 43 行）呼唤出来的与美对立的世界，使平庸的现实（“顾彼非洲女，瘦瘠兼肺痨。伶仃孤苦身，脚踏泥泞高。”第 41—42 行）渐渐退去，直到最后，内心世界，即诗歌经验的主体，似乎与客观世界一起改变了形态：

> 我心如号角，
> 旧情鸣呜呜。
> 我魂迷森林，
> 不复识归途。
>
> （第 49—50 行）

回忆的号角吹响的解放之声能冲破忧郁的束缚。在陌生的现实的混乱局面中，内在回忆的诗歌产生出另一个非真实的但

却是独立存在的美的世界。它作为想象力的新的"超自然"的世界与旧的天鹅神话的"空洞理想"适成对照。

正是H·弗里德里希论波德莱尔那一章[①] 中被标明为"空洞的理想"的一段简短论述最易被人误解，似乎那一段文章认为，这位诗人的决定性的"抒情表白"在这里获得了"明确的形式"。这只能说明H·弗里德里希的一些读者是多么强烈地赞同被波德莱尔斥为"异端邪说"的东西。人们忽视了，正是H·弗里德里希自己将"语言魔术"那一节与这一中心议题互为对照。而且，"语言魔术"那一节也包含了被我们看作颠倒结构的东西。必须补充的是，在波德莱尔的作品中，如在《天鹅》中，疏远了的现实重新转变为一个美的新世界。这往往是通过回忆的媒介，当然也不是无一例外地都这样。例如，在第2首《忧郁》诗中，当呆滞了的回想中的意象逐步强化时，回忆一直成为陌生化的媒介。那最后一个意象("一个古老的斯芬克斯被漫不经心的世界所忽视，遗忘在地图上")似乎印证了这个灾难的过程(作为一个没有人记得的存在的比喻，所以也永远不会得到恢复)。然而，正是在最后这个形象的爱恨交集的矛盾心理下产生了变换。不真实的、与美对立的世界出现了，并在结尾时使最初只是在"忧郁"的笼罩下召唤出来的形象变形："他的忧郁心情/只是对夕阳的余晖歌唱。"在把庇比斯的门农雕像的神话传说颠倒过来的过程中，可能还暗指弥涅耳瓦的猫头鹰，被遗忘的斯芬克斯在夕阳西下时歌唱，从而在结尾时把"忧郁"的感伤的风景转化成一种奇特的纯声音之美。这歌声与它的渊源无关，也不再意味着为某人而歌唱。

---

① 弗里德里希(1956年)，第35—36页。

波德莱尔在他的诗歌《天鹅》中通过重新改写柏拉图关于诗人天鹅的神话把上述过程作为主题。波德莱尔在《现代生活的画家》中曾把这一过程及其转变成关于美的现代概念称为"强制的理想化"："一切回忆材料都被归类、排列和组合起来，成为强制的理想化的东西，这种理想化是孩童般感知的结果，是一种敏锐的感知，因其率真自然而具有魅力。"[①] 他的天鹅诗不仅在主题方面贯穿着这一理想化过程，在前面提到的句子结构单位之间不规则的连结中，该诗也通过形象把这个过程呈示在我们面前。然而在第1部分中，这些形象的运动却导致了回忆材料的堆砌和混乱处置，这从"城市面貌"的毁坏一直到干渴至极的天鹅，这个对比鲜明的不对称的意象中都明显可见。在第2部分中，想象中的与美对立的世界从线性的回忆顺序中浮现出来。这种回忆像节日的游行队伍一样井然有序。通过这种创作形式的逆反运动，波德莱尔远远地偏离了"诗—画"的传统。这儿所描述的对象，即包括天鹅主题的城市风景再也不是从静态的和客观的角度来加以描绘了。波德莱尔的诗歌通过间离熟悉的事物把我们从描写对象引开，经过想象把对象变成一种"新的感受"的过程之后，又让对象以出乎意料的美的形式再次出现。他的诗歌把回忆的途径也包含在它的表现方式中，从而预告了马拉美抒情诗的特定形式。[②] 这种特定形式的诗歌在描述中让对象本身消失，

---

① 波德莱尔(1951年)，第883页。

② "就像马拉美的几乎所有的诗歌一样，'扇子'是一首关于诗歌写作的诗歌。其本体结构显示出来：就其具有真实的存在的过程而言，物体都是不纯的。只有在其毁坏的过程中，它们才可能在语言中诞生出其纯粹的本质来。"见弗里德里希(1956年)，第78页。

以便在诗歌的构成中找到其真实的主题。

4.5 抒情诗:“一个完全不同的世界的梦”(1977年补)

我将上述研究纳入抒情感受的历史。这一历史现在有可能让我们重新提出关于过去的和现代的抒情诗的“结构统一性”问题,并以我当初同H·O·比尔热和G·R·霍克论争时所作尝试的不同方式来回答这一问题。[①] 对泰奥菲尔的巴罗克诗歌和波德莱尔的现代“回忆诗歌”在解释学方面的区别所作的辨析,阐明了他们各自在理解世界方面的差异。尚未提及的是抒情诗经验的共同视域。这一共同视域甚至消除了时代的差异,把泰奥菲尔的柏拉图主义和波德莱尔的反柏拉图主义连结在一起。由于抒情感受把人们的视线引向不同的方向,在天鹅诗歌中也就显示出了古代和现代诗歌的差别。通过持续的变形、视角的不连贯的转换、公园风景的“无序的美”,泰奥菲尔的颂诗把我们带入真善美的神话世界这一早已为人们所熟悉的视域;波德莱尔的诗歌则使熟悉的城市风景陌生化,让它陷入“厌倦”、苍白的冷淡之中,然后再从回忆中引出一个与美对立的世界。这个世界的真理就在于它为自身服务,它除了指向诗歌自身的写作外,再也不指向任何其他的根源。我选的例子并不意味着生产和接受原则的改变是古代和现代抒情诗歌唯一的区别所在。即使人们能够看到古代和

① 关于结论的修正,见原作第262—266页。

现代诗歌的时代界线，也决不意味着，只有当《恶之华》以后的抒情诗摹仿波德莱尔模式时，它才能被称为“现代诗”。但是，这至少可以表明，胡戈·弗里德里希把波德莱尔开创的现代抒情诗传统看作对它以前所有诗歌的逆反是有道理的。[①]

在泰奥菲尔的作品中，抒情感受的这一逆反依然循着柏拉图“回忆说”的轨迹；而波德莱尔只是引用了“原先就存在的生长美的天国”[②] 的理想，与回忆所创造的一个不同的、美的内心世界形成对照。这种逆反之所以成为范式，是因为波德莱尔在这首诗中特意把现代对柏拉图主义的古老传统的否定作为主题。然而在今天，尽管古代和现代抒情诗在现代性这一点上形成了根本的对比，并且在抒情感受过程中变得十分明显，我却确实愿意同意比尔热的观点，并且要说，两者依然有其共同之处。在这两种诗歌中，读者的期待并没有转向去认识一个被描绘的、已经为人们所熟悉的或者说经历过的现实，而是转向陌生的世界的表象。不管抒情感受是在远离“自主艺术”的情况下把它的描写对象带回神话理想的视域，还是在此以后从一个因人人皆知而显得空洞无意义的现实中发现了世界的新面貌，抒情诗的经验总是超越日常和历史生活的真实领域。很明显，当比尔热使用“过度”这个概念时，他考虑的是抒情感受的这种基本经验。但是，当他试图运用产生于古典的描述性美学的类型来证实古代和现代抒情诗的“结构统一性”时，他却半途而废了。

如果我们回过头来再读一读比尔热的解释，那么就很清楚，由于他调和了古典主义和追求风格的作风，他的研究方法

---

① 比尔热：《关于古典主义的结构统一》，第 229 页。

② 所引诗句摘自马拉美的《窗户》。

几乎在不知不觉中引导他把"古典主义"现代化了。仅此一点就足以使他在古代的和较现代的抒情诗形式中发现明显的结构统一性。这一现代化首先表现在他划分古典主义和追求风格的作风的公式中:"我从歌德的《在湖上》和荷尔德林的《告别》两部作品结尾的诗句着手,将适当象征和致情对等物作了对比。"[①] 不言自明,在这儿,荷尔德林致情的形象已经具有T·S·艾略特的"客观对应物"的功能。然后比尔热通过将荷尔德林和默里克两人与玛丽·路易斯·卡施尼茨、卡尔·克罗洛、保罗·策兰三人进行比较,试图揭示古代和现代诗歌的结构统一性。但是这就包含了一个预期理由,因为荷尔德林晦涩的风格和默里克诗歌结尾处的出人意料的矫揉造作毕竟代表了德国古典主义诗歌的"最现代"的方面。他的论证兜了一圈后又回到这一主张:"现代诗歌的致情的对等物是古典主义诗歌中的适当象征的合乎逻辑的发展。"[②] 但是他的结论只适用于从歌德到荷尔德林和默里克的那一时期,而不能扩展到现代抒情诗的鼎盛期和波德莱尔。因为那样的话,它必然会混淆古代和较为现代的"隐晦风格"之间的关键性差异。这一点从比尔热的例子本身也可以察知。

譬如以比尔热引作"致情的对等物"一例的荷尔德林《告别》颂诗的最后几行诗为例,[③] 当读者把突然冒出来的神话

---

① 比尔热:《关于古典主义的结构统一》,第234页。

② 同上书,第238页。

③ 同上书,第233页,在最后的版本中的结尾诗节为:

我惊讶地瞧着你,
美妙的歌声让人回忆到以往,
绵绵的弦音,
还有一片金黄托着百合的芳香浮上小溪。

放回其先在视域中去作译解，并从“金色的香气四溢的百合花”中看出诗人对一个可恢复的“完整世界”的具有信心的暗示时，乍看似乎模糊且无目的的诗句就具有了自身确定的意义。像这样的借喻便是个“隐晦的形象”。也就是说，从现世非宗教世界的角度看，它不再是一个描述性的“引发致情的对等物”，而是另一个世界即柏拉图的真和美的世界中的“适当的象征”。虽然比尔热想把那些来自现代德国诗歌的形象与荷尔德林的“百合花”作比较，但无论从柏拉图主义还是从世俗的角度看，它们都不“对等”，而是始终不谐调的。作为“过度的形象”，卡施尼茨诗中的“从他们头顶飘过的黑沉沉颇壮观的云”和荷尔德林的“百合花”恰恰是在“他们把世界留在身后”[①] 这一点上无法吻合。荷尔德林带着他致情的形象“和谐地滑进了一个完整的世界”，而卡施尼茨则选择了相反的途径。正如比尔热自己在对克罗洛的爱情诗歌研究中注意到的那样，[②] 卡施尼茨嘲讽地取消了云的等同。那些云原来似乎是指高居于平庸的葬礼场景之上的高级的、更为本质的世界，而现在作者则把我们“带回到很不和谐的可悲的现实之中”。如果说这种过度的形象（以一种与荷尔德林的程序相反的、习

① 比尔热：《关于古典主义的结构统一》，第235页。

② 同上书，第238页；这一节诗是：

> 他们裹紧了上衣，茫然注视着
> 从他们头顶飘过的云，
> 黑沉沉颇壮观，
> 多么美丽的云，摄影师思忖着，
> 摄下了令他兴致盎然的画面。
> 五十分之一秒，焦距10米，
> 遗憾，底片上空无所有。

以为常的、平庸的方式出现，然后又出人意料地取消了形象和超验的意义之间的期望中的对等）依然服务于一个虽然是反讽但仍很明确的陈述，那么，卡施尼茨的第二首诗歌《杰纳齐诺》则通过叙述者的陈述和过去时态（诗中主人公的死亡似乎早已发生了）的非逻辑联系，破坏了所有的对等性，例句如下：

> 这儿我站在井边，
> 这儿我洗着新娘的衬衣，
> 这儿我洗着我的寿衣，
> 在黑色的水中，
> 透过漂浮的悬铃木树叶，
> 显现出惨白的面容。

这些诗句既不是可描绘的现实的对等物，也不是关于死亡经验原有意义的对等物。在这奇特的非真实的世界中，它们只是对应于波德莱尔的"新感受"，即现代诗人知道如何按照不可推理的想象规则，自行创造的那个"新世界"的感受。比尔热的结论是，只要适当的象征和致情形象的对等物把可见的现实抛在背后，并且使另外一个更为本质的世界出现，那么两者便可吻合。这在表面上看似乎是古典主义和现代抒情诗歌在结构上的统一，但实际上只是古典主义和（更老的）追求独特风格的形式在结构上的统一。就这一点而言，人们必须感谢霍克。因为霍克在他的书中曾经用海德格尔晦涩风格的哲学观点不甚成熟地解释了这种结构的统一性。这种统一性很难被证明是存在于可感知的文本结构中，并且可能因无法使

人们对完整的文本进行结构分析而显得毫无必要。[1]

如果说抒情诗经验的共同视域存在于另一个世界在抒情经验内并通过抒情经验向我们展示的期望中，那么，人们首先应该记住我在这篇论文开头用作引语的马尔罗在他《寂静之声》中说过的那句话："艺术要诞生，描写对象和人的关系在性质上必须与世界加之于人的关系不同。"但是依据这一定义，贯穿古代和现代欧洲的抒情共同经验这个问题变成只是一种基本的美学态度了。按照马尔罗的观点，这一美学态度对于诗歌和一切艺术来说，在它们于文艺复兴期间获得自主性以前是不适用的："中世纪的人们并没有意识到我们所理解的'艺术'一词的意思，就像希腊人和埃及人没有意识到它一样，他们甚至没有这个词。为了让这个概念诞生，艺术作品必须与其功能相分离。在一尊表现维纳斯的塑像、一幅表现耶稣受难的塑像和一座半身塑像之间有什么共同的联系？实际上这三座'雕像'是可以联系在一起的。"[2] 随着与日常生活的一切功能断绝联系的艺术自主的思想的出现，自文艺复兴以来，与以往艺术的非常规范的关系也出现了变化。以往的艺术一直作为杰作的必须遵守的标准，也曾阻碍了人们对艺术的历史多样化的接受。当"美术"与取得自主以前的艺术的日常生活功能相分离时，一种不断扩展的历史的理解也使"审美

---

① 例如，在与之相类似的著作中，《迷宫般的世界》，《罗沃茨德国百科全书》，第50/51卷，第206—207，220，226页："这位古典的作者以他自己的本质表现了上帝，而讲究个人风格的作者从上帝的存在来表现上帝。如果有表现绝对的两种形式，那么它们均依赖于绝对：在这两者中，绝对是现在的和主动的。"

② 马尔罗：《寂静之声》，斯图亚特·吉尔伯特译(纽约，道布尔戴出版公司，1953年)，第53页。

鉴别"(加达默尔语)态度得以产生。最后,这种态度在19世纪的"想象博物馆"中把过去所有文化、时代和风格的艺术都为我所用了。使人们可以在"想象博物馆"中把古典女神、钉在十字架上的基督、米开朗琪罗的雕塑相并列的根据是,它们都变成了"审美对象"。忽略它们在日常世界中的功能,也就消除了时间距离,以致自主前的艺术的他性现在变成了可从审美的角度加以体验和欣赏的"另一个过去的世界"。马尔罗的论点需要从两个方面来加以补充。它没有充分地解释怎样才能把自主的艺术体验赋予我们的接受这个世界的他性的能力与这种能力所否定的特定生活现实联系起来考虑。它还留下了这样一个悬而未决的问题:远离自主艺术的审美经验从什么意义上讲是包含着对另一个更美好的世界的期待,从而经常为我们提供最便捷的解释学的途径,让我们迅速到达过去的理想、欲求和梦想的奇异现实中?

如果人和世界的关系既能与日常生活现实加之于我们的实际关系有"种类的差异",同时又能给予我们关于我们这个共同世界的经验,人与世界的这种关系如何必须在艺术经验中加以设想呢? T·W·阿道诺在《关于抒情诗和社会的讲演》(1975年)中,以马尔罗所缺乏的辩证法的严谨态度提出了这个问题。在此,抒情诗被理解为"某种与社会相对立的东西",而正因为这个理由它又明显地具有"社会性"。按照阿道诺的观点,抒情诗与审美经验的其他形式不同,因为它要求"诉诸于这样一种生活的想象,这种想象摆脱了流行的实用、功用的观念,也摆脱了执拗的自我保存的压力"。[1] 但是,阿

---

① 阿道诺(1971年),第77页及以后诸页。

道诺认为，抒情诗的这一要求是晚近的事，是对于把世界具体化的做法的一种“反应形式”，因而是“彻头彻尾地现代的”。这可能有助于说明他论点中意识形态批判的含意，但这里面当然不能排除历史可能性，即过去的抒情诗也能表达“不同世界之梦”。[①] 而且，过去的抒情诗也的确以多种形式表现了这一梦想。人们期望抒情诗经验不论在庄重的场合还是在日常生活场合——应景抒情场合——都能赋予我们对世界的他性的接受能力。在西方文学传统中，对抒情诗的这个期望已经成为现实，譬如以品达的风格创作的古典主义颂诗、阿那克瑞翁的应景诗、作为宗教或世俗“灵界之诗”的中世纪基督教诗歌、彼特拉克已经具有自我意识的《歌集》中的“婀如诗”、文艺复兴时期柏拉图式的和歌颂肉欲的抒情诗、当然还有青年歌德的所谓经验诗。[②]但是仍然有这样一个问题需要解答：在实现这个期望的过程中，抒情诗经验取得了哪些独特的成就，还有，古代和现代抒情诗的界线究竟怎样划分？

把抒情诗经验说成纯粹是把这个世界变成另一个世界的能力，是“过度”地变成想象的或者奇异的东西，这个定义就像简单表述某件经历过的事情或者对某一件事情的赞扬一样几乎没有对抒情诗经验说出个所以然。作为对某种似乎与强加在我们头上的日常现实不相干的东西的经验，抒情诗还是保存了它所超越的那个真实世界的某些视域。它只需凭借诗句

---

① 阿道诺(1971年)，第78页。

② 关于这个问题，我们可以回想阿道诺对于“黑夜的徘徊者”的解释，同上书，第81页：“即使是‘仅有的视野，暂时的/你休息时也一样’也有着慰藉的姿态：它的深邃之美与它在宁静中所忽略的东西分不开，一个拒绝平静的世界的观念。”

的转化力量，从一个熟悉的情境引起的动机使这个世界重新出现，便能达到那种他性的表现，做到这一点完全得依靠诗的语言。在抒情诗的接受中，真实和虚构、日常的和审美的经验并不作为两个截然相反的世界而对立。毋宁说，抒情诗经验在日常现实和诗歌的“另一个世界”之间创造出了那种关系。通过语言形式的转化作用，所描述的事件被赋予了新的意义。由此，抒情的特定场合可以使一个具有普遍意义的类似事物整个地出现在虚构的视域内。①

在泰奥菲尔的颂诗中，尽管有着“诗歌描写”的一切变形，他所赞美的公园却并没有完全从读者的想象中消失。随着他通过 诗歌的“无序美”把田园风光具体而复杂的秩序重新转化为无始无终的真理和完美的理想，历史上的尚蒂伊公园也就从美的神话的视域中意外地获得了丰富的意义。诗人从“自然的末日”的类比中，能发现威胁他个人命运潜藏的意义。同样地，在波德莱尔的天鹅诗中，豪斯曼野蛮的翻修计划对古老的巴黎城造成的破坏这一具体事件始终存在着。与美对立的世界被“现代生活的画像”以一连串严肃而生动的回忆呼唤出来，在一个疏远气氛的背景前光辉闪现，抗议着对“城市面貌”的损毁。干渴的天鹅以它“徒然的美丽”的姿势把这种抗议凝结为一个象征。甚至在现代抒情诗用一个几乎不相干的客体（如马拉美诗中提到的扇子和墓碑）为藉口把读者引人无指称的“言语游戏”，让他体验语言的各种可能性的地方，那个正在消失的客观对等物也仍然保存着最终的诗的功能。它展

---

① 我在第2章第1节（见上）中顺便介绍的这种抒情诗经验的确定，将在运用历史例子的过程中得到阐发。

开了复杂的词和诗句的复合游戏，只有当对新的意义的反复推敲与正在消失的主题的视域紧紧联系在一起时，读者才能把这种游戏具体化，因为正在消失的主题视域把解释的任意性变成了抒情经验的"复杂而清晰的知觉"（D·亨里希语）。在《魏尔仑的墓碑》这一具体的例子中，开头的一行诗句"北风呼啸黑岩暴怒"就把许多种可能的解释局限到了很小的范围内：要么是一块偶然的或字面意义的墓碑，要么是基督墓前的具有象征意义的岩石。

上述最后那个例子引自《盲目与洞察》（1971 年）。在那本书中，保罗·德·曼对"抒情诗作为现代的范式"这个问题继续展开讨论，并详细评论了我早先的研究和卡尔海因茨·史梯尔勒将隐晦的风格作为现代抒情诗之滥觞的探讨。[①] 我希望我目前的论点已经达到了——并证实了——一种立场，从此出发可以对以前一直未曾解决的一些分歧进行调解。德·曼的评论可以归纳为以下四点：(1)现代性既不是一种自主的审美价值，也不是一个足以把波德莱尔以来的抒情诗作为现代性的典范加以把握的独特的历史概念。(2) 自从被德·曼理解为"描述的危机和独立的自我"的那个转折以来，抒情诗的发展并不是直线向前的，更不是什么遗传的过程——从波德莱尔到魏尔仑，再到马拉美和瓦莱里，每一个"儿子"取代"父亲"的地位，然后再不断地将抒情诗的非现实化和非个人化推向下一个更高的阶段。(3)纵然在这些体现出我

① 德·曼(1971 年)，第 9 章："抒情诗与现代性"，特别是从第 175 页起，他在这里提到的是《诗学和解释学》第 2 卷。同上，K·史蒂尔勒：《法国现代抒情诗的晦涩风格》(第 175—194 页)。

们的现代性的“父辈”中，人们也不认为“客观对象的消失”是一个最为突出的涵盖一切的倾向，客观的对等物或者说“自然的形象”依然是——在含有这种现象的诗歌中——现代抒情诗的朦胧性的必要先决条件。(4)特别是，波德莱尔的立场被一种“新感受”的诗学作了片面的理解。要寻找他那种二重矛盾情感的“现代性”的独特标记，人们就必须考察“他早期诗歌中丰富的感性如何逐渐演变为散文体《巴黎的忧郁》的寓言化的发展倾向”。[①]

关于第一点，不需要我特别加以讨论，因为德·曼那时还没有了解到我的“现代性”概念的历史。[②]这一概念把现代性解释为一个诗学的范畴，也是一种典型的历史现象，即一种通过不断更新的否定过去以达到自我界定的努力。这一概念还从古典主义的“古今论争”一直追溯到我们现在所理解的现代性。另一方面，德·曼的“盲目”与“洞察”这对范畴强调人们无法识透任何时代的自我理解这一解释学的原则。这也是我所赞同的原则。至于第二点，我已经承认，虽然法国的“我们的现代性的父辈们”的文学系列典型地显示出描述的危机和独立的自我，但这并不能认为是所有现代抒情诗的唯一真实的座右铭。我提醒人们注意把“不同世界之梦”作为抒情感受的涵盖一切的视域，从而纠正了那种把波德莱尔新诗学视为与全部诗歌传统彻底决裂的现代派理论的“盲目性”。关于第三点，我希望从我提出的通过特定事件和普通类比的辩证法来确定抒情感受具体成就的建议能让意见趋于一

---

① 德·曼(1971年)，第161页。

② 《文学传统与现代时尚意识》，见耀斯(1970年)，第11—66页。

致。德·曼视为抒情诗语言的“既是描述性又是非描述性的”[①] 矛盾与这种辩证法是完全一致的。但是，如果出于解释的目的而要使我和德·曼的定义成为具体可行的方法，那就必须具备这样的前提：在抒情感受中，客观的和非真实的东西进入了某种在其间两者的视域可以互换的关系，即客观世界变成虚构的视域，虚构变成了客观世界的视域。这种对抒情诗经验的形成所作的明确阐述要归功于卡尔海因茨·史梯尔勒，他不仅在理论上而且最近还在实践中以这种见解纠正了他早先在马拉美评述中的“盲目性”。[②]

至于第四点，我同意德·曼的观点，即只要看一下波德莱尔抒情诗实践中所含的理论，便可发现他的诗学始终是互相矛盾的。关于这一点，我已经在论感受的那一章中，在对“忧郁”和“理想”、震惊、短暂之美等现象的不协调的并列中，以及在回忆片断的对应中指明了。[③] 但是，从我的观点看，德·曼所强调的诗歌的寓言化恰恰实现了将寓言的运用服务于非个人化的目的。因为在波德莱尔的现代使用中，把寓言拟人化已不再能表明事物原先为人们所知的那种精神意义了。作为“一个没有解答的寓言”，它把传统的象征转变成无法译解的事物的符号。它们已经在忧郁中失去了昔日的光辉，并作为陌生的现实主宰着人们心理的内在情态，以至自我再也无法把它们整合为个人的经验。[④] 这便是为什么说解释波德莱尔

---

① 德·曼(1971年)，第185页。

② 同上书，第122页，并见《马拉美“关于埃塞因特的散文”中的立场与否定》。英文版见《耶鲁法国研究》第54期(1977年)，第96—117页。

③ 同上书，第84页。

④ 同上书，注89。

不需要求助于寓言学，不需要转释为一种先前已为人熟知的意义，或不需要澄清任何晦涩费解的含义。与这些变化恰成对照的是，我在论及马拉美时，曾经详细阐述而且至今仍然坚持的要求(需要补充的一点是马拉美引文中的“几乎”一词应该加着重号)同样也适用于波德莱尔。重要之点不在于简单地解释晦涩之处，而在于朝相反的方向运动，随着主题的移位，从明晰状态进入神秘状态，并在对象的消失中捉住互补的过程，即创作“无用之美”的诗歌。正如马拉美在给诗歌的本质下定义时用的那句警句所言：“如果不是为了使描写对象脱离它的直接的和可触摸的外表，从而凭借幻想描绘出它的最纯粹本质，我们为什么还要表演那种在挥动着的文字魔杖下自然物体几乎完全消失的魔术呢?”[1]

---

① 马拉美：《全集》，七星社编(巴黎，1945年)，第368页。本书中的英文版本引自《马拉美散文、诗歌、论文和书信选》，布拉福德·科克译(巴尔的摩，约翰·霍普金斯出版社，1956年)。

5 “家的温馨”：作为一种社会规范交流模型的1857年抒情诗[①]

5.1 从抒情诗的意象域到抒情诗的交流功能

抒情诗始终是文学社会学的养子。尽管有了沃尔特·本亚明对波德莱尔的零星研究，但对文学的新唯物主义理论来说，抒情诗的地位依然如故。不论是再现或形式与真实的模仿关系（即文学与某种社会状态的认知关系），还是诗歌的交流功能，迄今为止，对所有诸如此类的问题，人们通常总是宁愿把小说视为这类问题的范式。作为纯粹的语言行为，抒情诗似乎天生就和模仿无缘，或者和“参照的错觉”无缘。这使人们有足够理由给予迈克尔·里法泰尔所作的尝试以特别

---

① 以下的论文系基于对1857年抒情诗进行的广泛的社会学－文学的典型分析。这项分析是于1972年夏季学期我在康斯坦茨大学文艺学专业范围研讨会上所作《作为交流系统的抒情诗》的报告中进行的。托马斯·勒克曼以顾问的身分协助我。在此，我应向他，并向当时的文艺学客座教授查尔斯·格里韦尔、我的同事H·U·贡布里希、R·格里姆以及参加研讨会的学生们表示感谢，感谢他们提交的论文和他们的批评。这个版本原先发表在沃宁（1975年），其遣词用语只在少数几个地方作了修改（特别是诗歌的启示的定义，变为一种问答的关系，在较早的版本是第403页，注码是#24和#29）。

的注意。里法泰尔试图运用结构语言学来把握抒情诗的表现或描绘的成就。[1]因为自从里法泰尔把结构语言学用于研究文本和读者的关系以来，已经有好几年了。这一尝试同样也受着"诗歌不是终点而是出发点"原则的指导。[2]这一原则以及它在解释中的应用与我所拥护的接受美学的理论目标相吻合。但在这里我们的目的不是要把两种方法加以比照估量，而是要把它们结合起来以回答这样一个问题：是否能够和怎样才能在抒情的再现的成就中揭示出交流功能？这个问题涉及到社会学同样也感兴趣的问题。而且在这里，社会学会欢迎来自美学实践领域的帮助，即通过文学来传播、阐发社会规范，使之合法化。

里法泰尔的出发点是，认为普通读者甚至传统的文学批评都没有把自主的艺术作为评判的尺度：在审美思考的最高层次下，诗歌是按经验过的现实来加以衡量的，衡量它的是具有受人赞许的真实性，还是缺乏模仿的忠实性。然而，普通读者的这种习惯性的接受并不意味着他天真地把诗歌的文字符号等同于世界上真实的物体；普通人对抒情诗歌的经验同样也不是从某种外部的现实开始，而是"从言词"出发的。就人们能够用"就是这样"的眼光看待事物而言，这使事物显得富有诗意。[3]诗的忠实性是以习以为常或"神话"，或更简单地说，是以读者对所表现的世界的观念，而不是依据世界究竟是什么样子的实际知识来衡量的。诗歌的再现比简单的文字表达更为令人信服，这在于它的"过于武断"，而不在于它的相似性或者近乎真实性。根据里法泰尔，"过于武断"作为一个范畴来自三种成分的组合：语言代码、主题结构和相互交叠的描写模式。结构分析试图通过"过于武断"这个范畴来了解诗歌

表现的效果。至于第一种成分，只有当作者的语言代码在历史上已经变得非常遥远，以致后来的读者必须把这种语言翻译成他自己的语言代码时，才需要解释。主题结构是一个横向组合的层次。只有当读者成为密码破译者，依次译出那些背离人们期望的常规的现象（作为编码者的作者，正是通过这些背离现象来吸引他的将来的读者的）时，主题结构才显得有效，并能为人所觉察。[4]描写系统构成了纵向聚合的层次。它是相互作用的“意象域”（正如哈拉尔德·魏因里希所命名的），[5]即由某些非常含蓄的词唤起的联想。只要这一系统的某一成分表现出来，这些词就会在读者心目中唤起一整套常常能被识别的独立的概念（譬如“排钟”可以唤起整个“钟”的意象域）。

里法泰尔在分析维克多·雨果的《佛来米人窗玻璃上的文字》中，以示范的方式展现了结构主义文体学在揭示这三个结构如何相互作用时所起的作用。他的分析不是从被再现的现实开始，然后进一步研究它在诗歌中的表现或者描写，而是

---

① 里法泰尔（1971年）。还有《作为再现的诗》，载《诗歌》第4期（1970年），第401—418页。另见《诗歌的语义学》，载《法语研究国际协会期刊》第23期（1971年），“文学史风格研究”，载《新文学史》第2期（1970年），“文学词句的模式”，载《文本分析的问题》，P·莱昂编（蒙特利尔和巴黎，1971年）。

② 《作为再现的诗歌》，第403页。

③ 同上书，第403页和418页：“这样，对现实的文学描述来说就似乎只是涉及事物、涉及所指。事实上，诗的再现是基于一种对能指的参照之上的。”这意思是说，M·里法泰尔的分析延伸到如吉尔姆斯夫所说的“内容的形式”。参见对《文学词句的模式》的讨论（第197页）。

④ 里法泰尔（1971年），第33页。

⑤ H·魏因里希：《钱币与词语——理解想象》，载《G·罗尔夫纪念文集》（哈勒，1958年），第508—521页。

相反展示出“这种再现如何创造出被表现的事物、如何使它近于真实，即阅读的时候能认出来，对它感到满意”。[1] 在横向组合系统展开并修正的视域中，[2] 这种解释能够逐字地、更确切地说从一个意象域追溯到另一个意象域，探索主题结构的意义如何从“惊讶”和“反应”之间被破译出来，供读者理解。[3] 由于上下文允许人们从其变化或者实现中推断出隐含的规范，人们也就毋需求助于历史知识或者审美价值即可遵循“过于武断”的要求。这意味着对接受过程的分析获得了使之客观化的根据（产生于这一相互作用的对比是文体学的刺激因素）。[4]

如果我们现在回过头来回答以下问题：诗歌再现的成功如何能获得交流的功能？接受经验如何能把社会生活的互动模式传递给孤独的读者？那么，我们就会发现，必须把里法泰尔的程序运用到个别诗歌和从上下文推出的审美规范以外的领域去。依靠“过于武断”的成分或相互作用来吸引读者并以此确保自己破译权的诗歌，还必须证明是某种意义或“信息”的载体。如果诗歌不仅依靠形式，还通过上下文来吸引读者的注意，那么，诗歌的信息必定不同于一般的信息。例如，它能够在其可能性和不确定性的开放视域中揭示出一个情景，这情景的意义已经变得和日常生活毫无二致。抒情诗中的“我”通过自身介入或者经历各种风险而揭示出某种情景的意

---

① 《作为再现的诗歌》，第404页。

② 根据W·D·斯坦普尔：《关于文学体裁的一种描写》，载《第七次国际小说语言学大会条例》（布加勒斯特，1968年）。

③ 里法泰尔（1971年），第58页。

④ 同上书，第57页。

义。通过这种手法，诗歌信息能够展示出一种互动模式，这种模式作为对意义的期望而进入读者视域的互动模式。当然，不可能每一首抒情诗都蕴含着这样的信息，读者可以将它解释为对某一蕴涵问题的解答或对某个真实生活问题的解答。但是，即使在现代抒情诗的最为极端的例子中，通过否定回忆起来的情景排除任何可能的意义，这种诗歌把所有的“信息”拒之门外，宣称读者只能在它的“自我参照”中进行欣赏和思考，即使这样，情景参照和抒情诗信息的意义揭示功能还是隐含在诗中。

但是，一旦问题成了在对一首诗进行审美欣赏中展示那传达给读者的明显的或者含蓄的、隐蔽的或者是被拒绝的诗歌信息时，结构分析就不能够再停留在推断出来的规范和偏离、描写系统和相互作用的内在语境的圈子里了。此时就必须探究这样的规范：作为“期望”，它制约着主题结构；作为“观念”，它能够进入读者的经验中去，而读者则是在对诗的接受过程中认识上述规范的。这是因为，虽然文学对现实的描写并不直接意指“事物”，它与我们关于这些事物的“概念”还是有联系的。要做到这一点，它既可以通过向我们提供识别的证据，也可以因把这一概念首次传递给年轻而无经验的读者而预先形成他将来的期望。既然是这样，下述说法就不完全正确了：“虽然某人可能从未坐在一个临死的人的床边，但是他仍然会对‘临终的悲声’一词的呼唤力量十分敏感。”[1] 对某个曾在临死的人床边坐过的人来说，这个词的动情力量可能来自回忆的共鸣。但对一个由这首诗首次向他传递死亡情

---

[1] 《作为再现的诗歌》，第 407 页。

景的人来说，当以后在真实生活中遇到这类情况时，便会由这一审美规范指导他的期望。审美经验一方面像是一个独立的世界，另一方面它又像是实际的交流。考虑到抒情诗的描述功能，我们必须问这样一个问题：审美态度在传递、开创或者让人们去辨认一个事物、行动或情景的概念时，它究竟添加了些什么？

正是鉴于意象域与日常生活现实的规范的发现有关，我们在此才会对这个问题发生兴趣。迄今为止，里法泰尔还没有按照这种相关性来排列他的描述系统。他的出发点是概念的语义潜力（义子[1]及其各自的代码），它们能够产生一个或者更多的描述系统。他展示了诗歌描述序列的开展是怎样循着某些规则（例如同义反复和矛盾修饰法的发生规则）并包含了修辞手法、寓言的谜底、神话成分和象征的。这种描述系统或意象域能够包括小至一个古典的形容词、大至具有丰富传统能在多种场合发挥功效的象征性词语的潜在意义。当词汇组合系统符合某个引发情节的模型时，从表现功能的意象范畴迈向交流功能的描写模式的这一步骤就算是完成了。为了检验一个意象域是否包含着互动模式，人们必须确认描述模式是否能被确定为一种"语言游戏"。我们以里法泰尔对"排钟"在不同场合下并按种种语义代码的运用所作的分析为例。当读者接受某些与"钟的鸣响"有关的形容词时，描述模式意义的方向就已经为他所确定了："假如钟响是号召人们武装起来的警报，那么钟的声音就将是青铜或黄铜发出的声响，因为这些金属是用于军事的；假如钟是在某个乡村教堂的塔上敲

---

① 义子(semes)：语言学术语，指语义要素，语素。——译者

响的，它就会像一个农夫的嗓门一样是沙哑的；但是假如它只是挂在市民家的花园门上的极其普通的小铃，那么用一般铁的就行了"。[1] 作为警报、报时的钟声的门铃的响声，"排钟"的意象域能够通过转喻，引发一种警告、乡村生活之声、或有人来到的信号。当作为语言游戏的情景描写涉及到规则并界定这些规则或者使之合法化时，情景描写就成为一种互动模式。这些规则会告诉读者发生了什么，应该做什么。譬如，号召人们武装起来，教堂里的钟声调节着日常活动，花园门铃则宣告造访者的到来（著名的例子有马塞尔·普鲁斯特的《孔布雷》中斯旺到来的情景）。

与会话语言的词汇代码相比，结构主义文体学的描写系统初步简化了抒情诗的诗歌代码中那些作为规范式概念的萌芽而能发挥作用的词语。它们并非直接产生于某种语言的词汇秩序，而是预设超语言的、由历史决定的选择，从而与那些熟悉这种诗歌代码的使用者取得一致。[2] 在一首诗的描述子系统中或其背后去寻找互动模式或语言游戏时，这种初步的简化必须由第二次简化来作补充。本来写出来让人理解而不是为了交流或者表现的抒情诗也具有一种交流的功能。当行动变成习惯时，这些在社会存在中发展起来的互动模式便在凝固成社会

---

① 《作为再现的诗歌》，第408页。

② 关于这一点，可以从里法泰尔自己提供的一个说明描述系统重叠的例子中获得最好的说明："'母亲'系统的夸张法是'年轻的母亲'，与'老母亲'系统相对比。例如，在后一个系统中，'母：子'关系被倒了过来，因为提供保护和抚养或者不保护不抚养的是孩子。当情况相反时，处境就复杂了：如果是忘恩负义，'浪子'使与'父亲'而不是与'母亲'相联系；如果是死，其关系就属于'母亲哀伤'的系统。"这些描述系统明显反映着历代流传下来的原始互动模式或社会规范，因为并不单纯是"统辖能指与所指的框架结构"。

规范的期望中表现出来。尽管这些模式从不需要像具有法律效力的命令、宗教训诫或者道德准则那样明文规定或者编成法典，但是它们能够代代相传。这里涉及的是能通过行为或者榜样学到的习惯性知识或者角色行为。在这一点上，相比于当事者，局外人或者与事件相隔久远的历史学家倒是更好的观察家。因为对于当事人来说，置身于这个互为主体的行为的、一切已习以为常的世界上，要么一切不言而喻，要么一切晦涩难解，除非出现故障，他决不会意识到这一世界的规范和规则。那就是说，除非艺术或者文学使他意识到那些规范和规则。因为审美经验在社会实践中最重要的、虽然也是探讨得最少的成就之一就是：它为社会无声的规章制度而疾呼，把自我证实的规范作为主题，并为传统的东西作辩护。不过，它也对这个制度化了的世界的束缚提出质疑，使他人的角色得以理解，使人们赞同新形成的规范，从而消除使之具体化和意识形态化的危险。

我在上文中引用了知识社会学的概念，[①] 这门学科似乎没有对审美经验在社会现实构成中的功能给予足够的注意。[②] 在此开始的深入研究中，我想运用一个历史事例来描述这一功能，并打算由此在文学接受美学和日常现实世界的社会学理论之间筑起一座桥梁。[③] 诚然，知识社会学不可能

---

① 根据P·L·伯杰和T·勒克曼(1967年)。

② 伯杰和勒克曼，第25页。艺术在该文中被称为"意义的有限领域"，却没有按照它的实际社会功能而被视为某种传递和形成规范并使之合法化的东西。

③ 这是我在《恶之华》和《包法利夫人》发表的那年对文学生产所作的典型分析的部分。关于文学研究领域和知识社会学之间的合作可能性，参见H·U·贡布里希的《社会学和接受美学》，载《德国未来新观察》，H·科尔伯编（慕尼黑，1973年），第48—73页。

为所有那些互动模式提供一种完美的分类学，那些模式构成了日常生活世界的基础。这个世界就是离我们年代久远、但至今依然是我们这个时代的史前史一部分的资产阶级的生活世界，亦即《恶之华》(1857年)发表的那年。不过采用知识社会学的社会世界结构理论会使我们的研究获益匪浅。这一结构既可以用过程来说明，即用习惯化、制度化、合法化和内在化(通过初级的和中级的社会化)等阶段来说明；也可以被理解为一种结果，可以通过社会角色、规章制度和一些“次宇宙”的渐次转化的关系来说明。迄今为止，我们称之为互动模式或语言游戏的东西并非孤立地发生于社会实践，而是出现在封闭的期待视域中。个体的行为规范从属于普通的角色要求，标准化了的角色通过一个相互典型化的过程而适应于“规章制度”。角色秩序是由合法的形式予以保障的，这些形式“赋予秩序的实际规则以规范的尊严”。[1] 最后，这种合法形式能够把一个自由的次宇宙的特征，或者说意识形态的外表，赋予这样一种秩序。因为在正常情况下，日常生活的现实是通过那些严格规定的意义形式和经验方式而被同化的，所以目前分析的目标必须是在次宇宙的范围内把握单个的互动模式。这个次宇宙包容着互动模式并把它作为生活世界的视域而加以合法化。鉴于在社会历史文献中只有极少的事例表明像这样一些次宇宙在集体思想中是如何相互区别的，那么，从抒情诗的交流模式的代表作品中，究竟能得到多少有关19世纪资产阶级生活世界中的次宇宙及其界限的信息，这项探索工作是极有价值的。

---

[1] 伯杰和勒克曼(1967年)，第93页。

5.2 对抒情诗表现的次宇宙"家的温馨"的共时态分析

> 确实，许多人甚至从来不知道
> 温暖家庭的魅力，可怜这些人吧！

无疑，正是波德莱尔于抒情诗创作处于巅峰期的1857年最为有力地让人们追忆起一天工作结束时——那时天空"像巨大的凉亭"笼罩着城市——为资产阶级家庭带来的东西。在《黄昏》一诗中，已经用滥了的家庭幸福的主题又一次获得了缠绵悱恻的诗的力量。因为诗人从被社会排斥的人们，如妓女、罪犯、赌徒、医院中的病人等的角度，引出这一主题，诗中充满着对于这些人得不到这种"温馨"的哀惋之情。在糅合了社会理想、宗教起源和日常生活诗歌等无法译解的词语大杂烩中，"家庭的温馨"作为一个独立的、被人引用的或者含蓄的主题，在这一年又回到了抒情诗歌的所有文体学层次。通过对以下一些1857年文本作共时态分析，我们将发现一些基本的社会规范，这些社会规范被这种传播模式结合在一个次宇宙之中并引入生活实践：

摘自维克多·雨果的《沉思集》：

1.《田园生活》(I, vi)
2.《翁法勒的纺车》(Ⅱ, iii)
3.《悄悄话》(Ⅱ, xv)
4.《他曾对她说》(Ⅱ, xxi)
5.《让我们永远相爱》(Ⅱ, xxii)

6.《屋内》(Ⅲ,xviii)

7.《她已习惯于此》(Ⅳ,v)

8.《啊! 回忆! 青春! 曙光!》(Ⅳ,v)

9.《致路易丝·B小姐》(Ⅴ,v)摘自夏尔·波德莱尔的《恶之华》

10.《首饰》

11.《阳台》

12.《我没有忘记你,都市之邻居》

13.《黄昏》

同年由其他诗人所作

14.路易·布耶:《毁灭》

15.布拉泽·德比利:《小红帽》(浪漫主义的幕间插曲)

16.L·达美:《蟋蟀》

17.阿尔弗雷德·勒穆瓦纳:《寡妇》

18.安德烈·勒穆瓦纳:《他们在哪儿》

19.安德烈·勒穆瓦纳:《斯特拉·玛丽》

20.莱昂·马尼埃:《田园之梦》

这些诗歌选自一部收有约700首抒情诗的诗集,曾在康斯坦茨大学的一次研讨会上加以收集、分类并解释,作为对1857年文学期望视域作典型分析的交流模式的代表作品。原诗集内的作品并非都写成于1856年到1857年之间。维克多·雨果在1856年集成并发表在他的《沉思集》中的许多诗歌回溯到很早以前的时期。既然我的接受美学的探讨不是基于一种同时代性的魔幻象征主义,而是基于同一时期的现象缺乏同时代性的理论。在这一分析中,以各种不同层次的材料来加

以说明是必不可少的。例如，以维克多·雨果成功作品为代表的先前的抒情诗规则、以波德莱尔的《恶之华》为标志的先锋派的挑战，以及1857年各杂志上每天刊载的大量抒情诗（为了即刻消费而作的）等。我在这里转抄了最后一种类型诗歌的一个样品作为附录：L·达美的《蟋蟀》。

1）基本的情景模式（角色、地点、时间）

母亲想在儿子身上找到你的形象，
她一半的心在那儿，安卧在摇篮里。
船员问，
还有另一半呢……？
星星答，
那另一半在航行，
要在那波涛汹涌的海上跟随你的航船。
船员说，
什么时候上帝会让幸福的人生活在一起？

在远方的船员和"斯特拉·玛丽"之间的这个对话中，早已过时的浪漫主义的感伤格调让人们想起作为抒情诗基础的这种"主要的情景"。这种渴求的对象就是那个确保资产阶级的永恒幸福的狭小圈子：父亲、母亲和孩子，或者从神话的角度看，就是"神圣家庭"。勒穆瓦纳的诗（第19首）也清楚地表明，这些材料说明母亲在资产阶级的三位一体的家庭中具有协调的、因而也是最为有力的作用。"她一半的心"属于摇篮里的孩子，另一半属于远方的丈夫。为了祖国和家庭的利益，

这位丈夫的命运是将与“他的舰长”一起英勇地牺牲在海上。这个情景模式显示了角色和义务之间对称的比例：母亲代表家庭内部的权威，父亲则是外部的权威。“内部”和“外部”作为安全和危险、幸福的王国和接受考验的场所而相互联系在一起。

家庭炉边的幸福王国是属于妇女的温柔领域。她拥有的支配作用最完美地体现在雨果的《翁法勒的纺车》(第2首)中那件神话般的衣服上。纺车静静地躺在豪华的正厅中，作为资产阶级家庭的一个古老特征，它不仅抵挡了被赫克里斯的大棒惩罚过的妖怪，纺车这个常用词还具有下述更为深刻的意义：“妖怪被强壮无比的英雄所驯化，而英雄又被女人的温情所驯化。”[①] 即使资产阶级家庭的三位一体被简缩为一对夫妇或者扩大到包括好几个孩子，女人依然保留着其支配作用。我们的共时分析清楚地表明，波德莱尔用一种自足的二元论来与家庭的幸福作对比：用艺术家的“内心”与家庭的火炉相对照；用感情交流的心醉神迷或升华了的回忆与炉边恬静的欢乐相对照。但是，即使在《首饰》(第10首)的“内心”，女主人提高的地位(“高居沙发床的顶部”)也暗示翁法勒用来驯服英雄的那种诱惑力。如果(例如在《阳台》[第11首]中)“家庭的温馨”被认为只能为单独的夫妇所有，那么女主人就扮演“回忆中的母亲”占支配地位的角色。这就意味着只有通过回忆的和谐的力量才能够创造出完美和谐的自足的幸福。

---

① 根据L·施皮策尔在《法国抒情诗歌史解释》中的说明(海德堡，1961年)，第134页。

在雨果那些唤起过去的家庭幸福情景的诗篇中是看不到这种首先而且仅仅从回忆产生的氛围的。忧郁的原因是结婚不久的女儿莱奥波蒂纳所遭受的不幸。雨果常常赋予她做母亲的职责。在她的身边，孩子们的"四张甜蜜的脸"，忧伤的母亲，正在阅读的祖父，还有一位朋友可能要来，他将和祖父一起阅读，这一切情景都显得栩栩如生。雨果突出这位朋友，把他作为"田园生活"诗人来讴歌，诗人周游各地，没有家园，却识多见广("诗人四海为家"第1首，第3行)。但是，雨果还赋予他把孩子们引入生活经验的功能。由于这一点，诗人作为外来者成了与女人的温柔法则和母亲的教育原则相对应的一方，扮演了父亲权威的角色。假如人们认为在"家庭的温馨"的基本抒情模式中通常都不提及父亲这个角色，那么雨果看来是想通过让父亲与诗人交换角色来加强父亲的受到削弱的地位。

"家庭的温馨"的基本情景模式在时间和空间上都远离日常现实工作的实际：

> 哦！傍晚，可爱的傍晚，人们渴望着你，
> 他们的手臂能毫无愧色地说，
> 今天我们干了重活儿！……

时间框架是"迷人的夜晚，给人以安慰的夜晚"(第13首)。干完白天的工作以后，全家围坐在灯下吃晚饭、聊天或者唱歌，也就是概括地，做着所有那些由那个无法确切翻译的德文词语(Feierabend)[①]所指的事情。灯是家庭真正的中心。由灯照亮的钟点标志着叙述的开始(第1首，第30行)，光圈则象

征着私人亲密无间的世界(第19首)。而在波德莱尔的《屋内》中,灯光却熄灭了,女主人的身体在壁炉摇曳的火光中产生一种不可思议的奇特的诱惑力("它用鲜血淹没了这琥珀色的肌肤"(第10首)。

家庭作为资产阶级世界的中心,它的其他特征可以从勒穆瓦纳的《他们在哪儿?》(第18首)中发现。对一所废宅的哀悼的沉思,聚集并诗化了那失去的生活的残迹旧痕:打开的窗户、升起的炊烟、从客厅中传来的竖琴或钢琴声、祖先们无声的肖像、空着的扶手椅、蟋蟀鸣叫声,当炉火熄灭,家庭的生活随之结束的时候,又将不得不去寻找另外一个家园。玻璃窗也是资产阶级家庭的独立天地的象征。它从窗内和窗外阻扼人们的好奇心(第16首,第24行),对于那些生活在窗后的人们,它既起着保护的作用又显示着他们的幸福,同时也具有刺激这种幸福的作用。波德莱尔在《恶之华》中那首唯一有母亲的诗里采用了这个主题,虽然他并没有指明她的名字;夕阳把它洒在桌布和窗帘上的自然光变成烛光般的反射,因为它从玻璃窗后缩回去,像是"好奇的天空睁开的一只巨大的眼睛"(第12首),所以它也成为门外目睹用餐者们恬静的幸福的见证人。雨果的《屋内》(第6首)则把这种象征主义手法颠倒过来使用。夕阳使一座工人寓所的窗子亮起来,使过路人看不到屋内毫不神圣的一家三口正在进行的一场激烈争吵。我在下文还会谈到这首诗的意识形态功能。

---

① Feicrabend:意为下班、收工;这一复合词的原意是"庆贺的傍晚"。——译者

2)基本规范模式(准则、价值、法令)

> 我向他们谈起各种事情。我的话
> 在他们身上播下了观念或真理。
> 他们热爱我,也热爱我告诉他们的一切。
> 我指向天空,上帝在那儿藏身,星星闪烁可见。
> 他们浑身上下直至目光都在听我诉说,
> 我告诉他们人应该怎样思考、怎样梦想、怎样追求。

抒情诗在它的生活—世界的功能中并不是为了本身目的而引出基本的情景模式和由诗的手段提高了的"家庭的温馨"的理想。抒情主题和它众多的变体,作为社会范式,还不断地传递经验、行为方式和日常知识规范。诗歌模式为所谓基本的社会化过程服务这一最难以表述的或者说最为隐蔽的功能,在雨果的《田园生活》中成了明显的主题。诗中,诗人通过描述家庭情景不仅告诉孩子们"人应该怎样思考、怎样梦想、怎样追求",他还多少就施舍问题("向贫穷的、卑贱的和弯腰曲背的人施舍",第60行)和怎样对别人的指示和责备做出反应等问题提出了具体的忠告。他把一切道德说教都维系在这样一个许诺上:"为人善良意味着活得幸福"(第67行),最后还为圣灵作了简短的辩护:上帝不需要邪恶的意思就是,即使在痛苦和眼泪中,人们也能找到"善良"。在这一基本模式的各种变体中,明确表达的或者含蓄的行为规范的范围包容十分广泛,从能在最贫穷的茅草屋里播种"喜悦、光明和整洁"的女性的灵巧之手("屋里,是的,一只勤俭的手敏捷地照料着每一件事 ,第15首),一直到对一个正在读书却不时偷看他的爱人

的男人发出诚恳的责备(第 2 首)。在其他方面,作为主题讴歌的家庭活动是适合于"下班后"的情景的。工作被排除在家庭幸福的王国之外,只有纺车表明一个古老的家庭生产的阶段(第 2、15、19 首)。凡是明确地描写人们用纺车工作的情景,例如在勒穆瓦纳的《寡妇》(第 17 首)中,它是和谐遭到破坏的凄惨景象的一个成分,表明一位寡妇的凄凉境况。对她来说,婚后短暂的幸福已经变成了长期折磨她的痛苦:

> 她坐在宽大的扶手椅中,
> 手指飞快地穿针引线,
> 她的声音飘忽不定,淹没在纺车的歌唱声中。

扶手椅作为家庭欢乐和不幸的最亲近的见证,在其他诗歌中也能找到(第 15 首)。在勒穆瓦纳的诗歌中,这个不常见的"盛衰变迁"的反面形象被用来与家庭欢乐的理想形象相映照,一个接连失去了丈夫和几个孩子的女人的悲惨命运,如今陷于永恒的哀伤之中(第 17 首)。这种反面形象的变化既不是真正超越界线的突破,又丝毫不比肯定性的变化更接近真实。毋宁说,这是一个可称为"反理想化"程序的例子,它针对一现象的否定方面。但是由于它所描写的仅仅是"同一块硬币的背面",那隐含着的肯定性的规范既没有受到质疑,也没有被否定性的规范所冲破。相反,作为内容丰富的属性,这种肯定性的规范出现得更为持续,并得到那些表现不足的属性的支持。这些肯定性的规范及其反面形象或曰否定性的对应物可以列举如下(主要摘自第 16 和第 17 首诗):

欢乐——悲伤
陪伴——孤独
幻想——不安或忧虑
娱乐——工作
幸福——灾祸

抒情诗在创造可作传递的社会规范的过程中，并不局限于运用诗的启示和意象这些理想化的手段，它还能隐蔽地或者公开地威胁社会法令。在我们所选的诗中，达美的《蟋蟀》这一突出的例子就证实这一点（第16首，见附录）。这是一首成功地模仿拉封丹寓言的诗歌。尽管文学史家们倾向把寓言这种体裁的消亡时间定在“旧政体”结束之际，但这种体裁显然仍存在于19世纪的通俗文学中。在达美的作品中，年纪最幼的冒失鬼每天都受到“蟋蟀母亲”的告诫：“我的孩子，记住，只有在家里才有幸福。”但是他按捺不下好奇心，到窗口向外望了一圈，意外地发现通往他人世界之门敞开着。他来到阳光灿烂的田野，与那儿的蟋蟀玩耍。后来，他突然觉得很害怕，到窗外的遥远世界的鲁莽之旅即以思乡病而告终：“哎呀！谁能告诉我怎么回家去！”这个故事的教谕是：“有些人只有当他们失去‘家庭的温馨’时方才懂得如何珍视它。”（理解这些欢乐的人是幸福的，享受这些欢乐的人则更幸福！）

3）次宇宙及其封闭的疆界

看着漫长的岁月
像蓝色波浪一样滚滚而去，

我们要把我们的小天地
变得幸福而充满智慧。

（第20首）

知识社会学的出发点是，我们在“有限的意义领域”内体验日常世界的现实。这些“有限的意义领域”好似至高无上的现实中的飞地，它们的界标就是经验的界限分明的意义和方式。[1]要使我们能看到包罗万象的、所有居住者共同分享的日常世界的视域，就需要在主观意识上做出努力，作一次“注意力的转移”，把注意力从直接向着一个职业活动、戏剧、宗教崇拜、科学或者艺术的世界的方向上移开去。这可能发生在从一块“飞地”向另一块“飞地”的“转换”过程中，如一种政治兴趣突然袭来（如一个人在听新闻广播的时候），或者更为重要的是，发生在对这种飞地是否真正独立自主而提出的质疑中。在我们回顾“家庭温馨”的范例时，已经显示出我们日常世界的次宇宙怎样相互区分的。在这一点上，审美经验比其他社会—历史的来源更具优势：它把由于日常惯例而变得平淡乏味的日常世界的知识作为诗歌的主题。对这个范例的分析可以表明借助抒情媒介的次宇宙（小世界）的疆界是怎样定位、怎样理想化并在集体思想中得到认可的。但是，作为交流的互动模式，抒情诗在变为劝谕式的、或者运用讽刺手段提醒人们注意那些可能已被排斥或者压抑的东西时，它还能抵制既定的习俗制度的力量。在达美的寓言中，由于越境的“逃亡者”在“外部”世界中与他的同类们相遇，这一情况起初使熟悉世界

① 伯杰和勒克曼（1967年），第24—25页。

和陌生世界之间的疆界变得无关紧要。但是紧接着，家室的次宇宙和田野中的蟋蟀之间的细微差别就足以让人意识到家室以外生活的巨大危险性。而只有好奇心才会蛊惑人们把那种生活看作具有诱人的更为自由的色彩的生存。鲁莽的越界行为不可避免地要受到制裁。因为，事情并不只是意味着"外部"世界什么都不一样；"出逃者"变成了陌生人，他所希求的快乐变成了懊恨和迟到的悔悟："无所遗憾、无所顾忌的欢乐"只有在"内部"才能获得。

尤里·劳特曼的文学符号学[①] 证实，从这种诗体寓言的结构及其明显的教训中得到的悟性决不是意外的结果。他对空间结构组织提出了一些成对的概念，其中最为重要的一对是"开放"与"封闭"："封闭的空间是用各种普通的空间形象——一间房子、一座城市、一个人的祖国——在文本中加以解释的。这种封闭空间还具有'亲戚关系'、'温暖'、'安全'等等特点。它与无约束的'外部'空间及其'陌生'、'敌对'、'冷酷'等等特点形成对立。对于'开放'和'封闭'也可以作相反的解释。在这种情况下，边界成了最为重要的空间拓扑结构的特征。它把文本的整个空间分割成为两个互不相交的次空间。它的基本性质是不可穿透性，边界分割文本的方式是它最基本的特征之一。这种分割可以划在局内人和局外人之间、活人和死人之间以及富人和穷人之间。更为重要的是，把空间一分为二的疆界必须是不可穿透的，每个次空间的内部结构必须各不相同。"劳特曼从这种称之为"艺术空间"的类型学中，得出一些空间类型与一些主人公类型的某种协调，得出他

① 劳特曼(1977年)，第217页及以后诸页。

关于事件的概念("文本中的事件是人物角色越过语义领域边界的行为",第233页)以及另外一对范畴:有情节的文本和没有情节的文本。从以上论述可以明显地看出,劳特曼的类型学所以富有成效,一个重要原因便是疆界附近的艺术空间表现了界定分明的次宇宙结构。更确切地说,使界定分明的次宇宙结构变得可以想象了。审美态度给实际生活情景增加的成分是:使语义领域的意义的潜在疆界变得明晰无误;突出自足的疆界的特征,并赋予这些疆界以模型般的完美形式。

用劳特曼的话来说,"家庭的温馨"的互动模式只是认识到封闭的、内部空间的形象,而不认识外部的、开放的世界。唯一的例外是一位远方的客人来到了"家庭"这个安全的圈子里。只有希望满足自己对遥远世界的渴慕,但又不愿失去他在熟悉的世界中的安全的人,才能倾听这样一位富有经历或远游天下的陌生人谈论"国外的大地与海洋"。这句话是R·舒曼(他死于1856年)的著名的《童年情景》钢琴套曲中的一首钢琴曲的标题。我在这里提到这个曲子,是因为它属于这同一个次宇宙。从内部空间的角度来看,它的主题表现了对远方事物的渴慕。但这并不是想直接体验"外部"世界,而只是表示对"国外的大地与海洋"的向往,一种能够在门槛内、在"家庭的温馨"的王国内不作冒险就可以表现的渴望。这个次宇宙的理想的自我存在,部分地也是一种远方异域的奇特光彩——一种对陌生、意料不到和可怕的事物的冲击始终具有缓冲作用的渴慕异域的观念。雨果在他的《田园生活》(第1首)中,把这一主题维系在漂泊无家的诗人的角色上。晚间到来的客人自诩为孩子们的知心朋友,以"使你对黑夜感到害怕

的动人故事"(第31行)吸引了孩子们，他寓教诲于故事，向他们讲述时空距离都非常遥远的经验。他提到了一些名字，这些名字象征着世界历史舞台上的一些重要民族如犹太人、希腊人和罗马人的命运。接着，他又讲起至今犹存的陈迹遗址，回忆起那个年代久远的民族："古埃及和它那无处蔽身的干旱草原"(第7行)。这一情景被描绘为令人不安的死亡景色，它使"夜游者"毛骨悚然。结尾时，作为夜游者的诗人把自己也置于他所描绘的巨大的画面之中。这一描绘从温暖家庭的灯光开始(第30行)，以黑夜里的斯芬克斯幻影结束，这真是"怪诞与庄严"交融的杰作。然而，对于听者来说，这可怕的效果被那种激动起来的快感所缓和。只要"死亡"这个通常被排斥在"家庭"幸福王国之外的概念始终是一件远在天边的事，那么，这种激动的快感就会把裹尸布和死亡的假面舞会这些极其可怕的比喻当作审美享受。

很清楚，把次宇宙加以理想化的部分手段是，使远近关系达到一种平衡状态。以上所述就是这样一种方法，它在不知不觉间把疆界之外的景色展现出来，从而把家庭这个人人熟悉的幸福王国加以理想化。隔着一段距离观察，人们所熟悉的近处的世界本身也会产生光彩，用本亚明的话说，"不论离我们多么近，看起来都显出其无与伦比的遥远。"[1] 这种情况出现在《斯特拉·玛丽》中，那个水手，眼前浮现着渴望的、"梦寐以求的"形象，英勇地死在遥远的海上(第19首)。如果诗歌形式把"父爱的家庭、智慧的庇护所"(第19首)的意义范畴在这些不同形式中加以理想化，它就能使人们看到一个熟悉

---

① 据W·本亚明的定义，《启示》，第222页。

的远方，从而使读者忘掉被排斥在资产阶级生活的幸福王国之外的其他近在咫尺的次宇宙。因此，这里所收集的诗作中，有一首描写夜晚的诗，其中富于刺激性的诗句不仅因运用大胆的比喻或诗歌的破格，而且也因敢于闯入禁区而令人吃惊：

> 迷人的夜晚，作奸犯科的朋友，
> 像个同谋犯偷偷地溜了进来……

正是波德莱尔在《黄昏》（第13首）中搅乱了他的读者的期望。因为当夜幕降临时，当资产阶级家庭幸福地、“毫无仇恨地把世界关在门外”时，他却生动地描绘出另外一些毫无幸福可言的人们的城市生活。对这些人来说，这样的时刻正是他们每天开始在街上和娱乐场所出没的时候，或者是黑夜在医院忍受病痛折磨的时候。在妓女、罪犯、赌徒和病残者们的被社会所排斥的次宇宙中，他们生存的共同特点是，他们都无法使用“我们今天已经工作过了”这句话。这意味着他们已经丧失了享受“家庭的温馨”这一幸福的权利。这儿，波德莱尔触及了这一传递模式的合法性及其意识形态功能的问题。

4）合法性和意识形态功能

> 呵！祖母的令人尊敬的住屋，我们所珍爱的家，
> 镶嵌在树林和黑檀中的这幅往昔的图画庄重地向我
> 　们微笑；
> 呵！伊甸园，我们的童年在这儿度过，
> 这是我们一生中最幸福美好的时光。

在深幽的小径中，在浓密的树丛里，
伴着青草的低语和清泉的歌唱，
我们的心中第一次唤醒了孩童信仰的神圣情感。
啊，我认出了你，平静而神圣的小屋，
你简陋，却是家庭安宁的最后庇护所：
上帝的手护着你，
就像保护一个小小的鸟巢，使它不致受到远处城市
　上空隆隆作响的暴风雨的袭击。

巴拉茨·德·比利的《小红帽》(第15首)对我们所讨论的主题所作的牧歌式的变化，包含着大量的题材可以为某种传递模式用来解释、用来公开地或暗暗地为社会规范的传统合法性作辩护。即使"家庭的温馨"的模式具有具体性、传记性的优点，就是说它为某种次宇宙确立规范，这种次宇宙对于那些处于初步社会化阶段的儿童来说就等于是世界本身。这种模式的确还是必须一代一代传递下去，必须向后辈们解释清楚，并且加以保护以免为其他群体或者一些社会地位较低的阶级及其竞争的次宇宙所占据。这一点可以公开地通过例证、象征或者援引合法的力量做到。但是，不管是有意还是无意，诗歌的基本原理还是可以用来掩饰某种隐秘的利益。在这种情况下，诗歌的合法性就具有了一种意识形态的功能。

在我们手边的作品中，第一个合法性来自于援引一个古老的经过检验的传统："家庭"具有"我们所珍爱的家"的崇高辉光。正是从家开始，昔日的图画向我们发出微笑。家，是"圣人的遗产"，它就在那儿，只待下一代人来占用。第二个合法性出自把伊甸园比作童年乐园的引喻。这儿借用了很久以

来就已"世俗化"了的流行的基督教历史形象中的一个关键的、也是所有政治学说都宣称拥有的因素。通过感伤地追忆人人都记得的少年时代，第二种合法性就在情感上获得了一种永不枯竭的获得证实的潜力。因此，雨果在《啊！回忆！青春！曙光！》中还把全家外出度假赞颂为天堂降临尘世("我看见天空中出现了一个小圆点"，第52行)。第三种合法性的力量就是自然本身。我们所选的作品中的"迷人的地方"这类套语暗示着自然的祝福已经赐予了家庭。大自然在充满敌意的世界里保护着家庭，把它变成淳朴、和平生活的最后一个庇护所。但是，维克多·雨果把"家庭的温馨"转移到了乡村，并用这样的话语来赞美乡村家庭的田园生活：这种生活是人的创造，为此他有理由可以感到骄傲，因为这种生活足以与大自然的创造相匹比。于是，雨果就把自然也变成了一股竞争的力量。

> 而且，在无止境地臻于完善的奥秘的婚姻中，
> 大自然感到人类创造的一切
> 都是神圣而美好。
>
> (第9首，76行)

在雨果的作品中，自然之美还可以用作法庭，在它面前，人类为自己的集体的丑陋感到羞愧。前面提及的那首从我们的基本模式中衍生出来的否定性变体《屋内》(第6首)就是一例。如果我们考虑到该诗的创作年代(1841年)，就会发现，雨果一反该诗题目让人期望的那种和谐亲密的涵义，创造出一个在某种程度上打破常规的非诗意的现实：这是一个无产者的

社会环境，一个“坏工人”喝得烂醉而归，大骂妻子是婊子，两人争吵起来，断断续续的喊叫、不连贯的话语，饥饿的孩子吓得大哭起来。虽然这首诗是对社会环境的谴责，但在实际上它仍然没有超出雨果的独特风格。这一恼人情节的框架产生了反理想化的效果，它暗暗地肯定了资产阶级“家庭”的理想，而“陋房”的内部一切都与这种理想相比照。正如父、母、子这种“亵渎的三位一体”恰好是神圣的三位一体的反面形象一样，这里丑恶的一切也恰好反衬出那儿的美丽。结尾时的比喻显得模棱两可，就像维吉尔式的“疯狂的冲突”在诗的开头所产生的作用一样，结尾时的比喻也消除了中心情节的社会冲突。乍看起来，仿佛特此把自然召唤来是为了遮掩人类的一件丑事，不使局外人看见，同时也为了造成这样一种印象：就整体而言，世界依然在上帝创造的美中光芒闪烁：

> 张挂着旧帆布的窗户，
> 多亏太阳的照射，瞬息间变成一颗光芒四射的星星，
> 那是纯洁的、生气勃勃的光，
> 把来自远方的匆匆的梦想家照得眼花缭乱！

如果按照这种理解，这首诗就会揭穿夏多布里昂的那种浪漫主义的神正论，而窗玻璃则可被看作是对意识形态的虚假的生动比喻。但是，这种批判意识形态的意图与雨果的想法是风马牛不相及的。上述诗句赋予夕阳美丽的光芒和“那一对由于心地不善、灵魂肮脏而显得格外丑陋可憎的人”（第19行）之间的对比以一种道德教诲的意义。[①]恰恰是在自然美中，自然才成为人们衡量自己沦为“心地不善”和“灵魂肮脏”、

离上帝设定的秩序有多远的标准。上帝的秩序显示在外部的自然美中，它也必然充溢在家庭的内部和谐中。

更为俗套的第四个合法性表现在《小红帽》中一只有上帝的手卫护着的鸟巢的画面。这个被称为"浪漫主义插曲"的作品的作者，显然是按照字面的意义来使用这一譬喻的。他让故事结尾时出场的猎人作为神圣的保护者的"伸张正义的人"行事，惩罚闻所未闻的暴行（曾经一度备受尊敬的高龄的祖先，有着虔诚的心的纯洁的少女，现在都被他吞噬一空）。奇怪的是，这对"小红帽"或她的祖母来说已毫无用处，因为他们本该有的复活并没有发生。为什么复活不能发生在1857年？很可能就是在这一并不重要的层次上，《小红帽》的非正统的、明确的结尾暗示着某种正在崛起的公众意识，即作为资产阶级的王国和最终的庇护所（"虽然简陋却是家居安宁的最后的庇护所"）的"家庭"受到了历史现实的威胁，就像旧巴黎的房屋受到城市文明的无情发展的威胁一样。在这首诗中以及在"远处的风暴在这城市上空高声呵责"等诗句中暗示的东西也许由路易·布耶公开地表达了出来，并变成了谴责的对象：

> 啊！可怜的房屋
> 被测量员的锤子毁坏！
> 可怜的倒塌的茅舍
> 成了猎人捕捉禽鸟的巢穴！

---

① 以下一段摘自"8013"（Ⅲ，vii，6），对这一点不容怀疑："自然是无情。它不会收回它的鲜花、音乐、芳香和光线。它通过上帝之美与社会之丑的对比而使人类不知所措"（引自加尼尔版本的评论，第594页）。

这儿，被毁坏的鸟巢出现在对城市景色的描写的开头。维奥莱－勒－迪克[1]的大批工人拆毁拿破仑三世时期这座都市的宽阔林荫道的洋镐和斧子不仅割断了经过多少世纪方才形成的那种过去与未来生活的联系（体现在诸多的纪念碑上），而且把这种存在的内部——资产阶级家庭"秘密的分解"（第11行）暴露无遗，并在众目睽睽之下肆无忌惮地亵渎资产阶级的备受保护的家庭生活：从充满痛苦的房间到"极乐的幽室"，无一不在亵渎之列。布耶为新的林荫大道近旁资产阶级老房子里的"赤裸的尸体"找到解剖、屠宰场和葬地这一连串可怕的形象，最后在挽歌般地无可奈何的姿态中结束：

> 啊！常春藤，爬上去盖住它们！
> 击碎人行道上铺的柏油！
> 用你的黑色枝条织成的裹尸布
> 盖住那羞得无以自容的石头！

这里，诗歌再一次乞灵于浪漫主义的自然，藉以对抗占优势的文明。但是在这一过程中，"家庭的温馨"的次宇宙感伤地转化为"永不复返"、具有废墟之美的事物。

只是在上述的最后的例子中，涉及同时代的事件才为人们所觉察，这一点并不让人感到惊讶。在以审美为中介的经验领域内，互动模式服从于一种非时间化和理想化的过程。这一过程加强了互动模式的启发作用，同时还从诗歌的角度将它们树

---

[1] 迪克（Viollet－le－Duc，1817—1879年），法国建筑家，考古学家和艺术评论家，曾受聘主持修复了许多法国境内的中世纪著名建筑。——译者

立规范或者维护规范的功能合法化。但是，永恒合法性的外表还使这些传递模式被用作搅乱意识形态的手段。就我们所谈的情况而言，意识形态是指为抒情的语言所掩饰的某些权势者的利益；是指传递为某种主张所歪曲，这种主张同时还压制它所不愿让人知道的观点；也指一个集团出于自身利益把它对世界的特殊解释说成是普遍真理。我们的范例不止在一个层次上反映出从诗歌的合法性向意识形态的维护功能的转变。

从意识形态－批判的角度观察，“呵！是宫殿还是茅舍，对居住在里面的人又有什么关系呢?”（第 16 首）这一抚慰的格言的功能是再清楚不过了：维护有产阶级。雨果让孩子们说出的那句话就不像这样明显，因为他想把诗人作为家庭的朋友来加以赞扬，让诗人向孩子们灌输资产阶级道德：“他有着与我们的牧师一样的想法”（第 1 首）。但是，如果人们忽略了在雨果《沉思集》所有宗教主题的作品中创造了一个为正统的“牧师”很难首肯的世俗教义问答手册这一点，那么，这句在意识形态方面极富揭示性的话就很可能会引起误解。如果从意识形态看，这句话并不像在上下文中看到的那样是在揭示“皇权和神权”的联盟，而是在揭示某种世俗人的立场。“家庭的温馨”这个互动模式的意识形态功能的最为有趣之处是为它所排斥、所压制或者所忽略的东西。这还由于它为自己披上了一种由自己证明其理想性的外衣，并且对它所传递的知识都赋予一种隐含的规范的尊严。

波德莱尔那首让人追忆起那些被剥夺了“家庭的温馨”的人们的不幸生活的关于夜晚的诗，使读者意识到了与其他次宇宙的隔离，或许还心照不宣地禁止人们去接近其他次宇宙的疆界，这一点由其特有的诗歌形式而显得尤为突出。在雨果的

《屋内》中，也有这种意识形态的隔离。资产阶级家庭和谐的规范通过它的反面形象而获得肯定：似乎仅仅因为"心灵的丑恶"，而不是由于社会的不幸，才得到了这种为工人家庭所得不到的和谐。但是，诗歌的互动模式的意识形态功能并不局限于排斥、否认或者有意忽略其他的次宇宙，它还可以被用来掩饰实际上在某个禁止逾越其疆界的次宇宙内发生作用的某种权势的利益。我们考察的结果之一是，1857 年的抒情诗把"家庭"表现为资产阶级世界的幸福王国，就好像这是妇女的温柔天地，丈夫和父亲仅处于从属的地位。《小红帽》中挂在祖母床头墙上的一幅画使人想起丈夫和父亲的神话原型："一幅草草绘制的图画上画着约瑟和耶稣诞生的情景"（第 15 首）。"家庭的温馨"的模式没有提及第二帝国资产阶级的父权和一家之主的权威，这是否有其意识形态的意图呢？要回答这一问题，人们必须观察家庭的社会史以及与此相关的互动模式和次宇宙。通过对整个抒情诗交流系统的追本溯源，我们就能够初步确定这些模式和次宇宙的共时态的分布状况。[1]

5.3 抒情诗经验的社会功能及其在 1857 年生活世界中的交流系统

人们都知道，在 19 世纪的法国，作为社会组织的家庭的形成受到了来自两个方面的影响，一是大革命最初几年颁

[1] 关于这点和以下所述，参见 R·普列金所编《家庭观念的更新》（巴黎，1954 年），特别是第 50 页起。

发的改革法令；一是部分地取消了具有解放精神的《民法》中的法规。与自由和平等原则相一致的革命步骤是婚姻的世俗化。它被理解为自由双方的一种民事契约，既含有可解除性（离婚的权利），又含有家庭内部的平等性（丈夫和妻子之间的平等、废除父权的最高地位、孩子们享有平等的继承权）。《民法》虽然保留了世俗化和可解除性，却规定了离婚的条件，并在相当大的程度上重新确立了父权的原则："保护的概念的特征是：父权可以一直行使到孩子们长大成人 由于结婚而告终止。但是，父权的行使不受任何限制，它包括惩罚的权力、指定继承人的权力、全权处理财产等。简言之 整个家庭都由一家之主决定。他对妻子、孩子和财产拥有类似古罗马人的权威。"①

在"家庭的温馨"这个次宇宙的互动模式所塑造的家庭中丝毫也没有提及父权的这种巨大力量。但是，我们并不能由此推论，我们挑选的这些抒情诗已经反映了一个更为进步的解放时期。在 1857 年抒情诗的互动模式中，根本就没有诸如乔治·桑或者早期社会主义者鼓吹的那种个人的或者社会的解放的思想。资产阶级丈夫和一家之主在 19 世纪依然享有的父权在资产阶级幸福王国的主题中被故意忽略了。然而，在暗地里它却得到了肯定，似乎资产阶级的婚姻和家庭在这

---

① 见 G·迪斯莫斯：《家庭观念的更新》，第 57 页。P·埃里斯：《父母角色的演变》载《今日家庭，关于家庭社会学的讨论会》，社会学国际大会编（布鲁塞尔，1968 年），第 35—55 页。同时表明，虽然迪斯莫斯也许过高估计了 19 世纪早期社会现实中的父母家长地位，这可以从甚至在恢复时期的继承权利中显示出来，家长已经不能按他们认为适当的方式处置其财产了。我在此感谢我在康斯坦茨大学的同事霍尔斯特·拉贝，他为我提供了这个情况并纠正了第 431 页注①。

一时期并没有日益丧失其规范的有效性，而这一时期是工业革命和大众的无产阶级化的结果。这一点清楚地表现在已经改变了的日常生活和工作习惯中，而这一切不再为全体家庭成员所共享。[①] 虽然抒情诗的互动模式给人造成了“家庭”是妇女的温柔天地的印象，从另一种文学体裁小说的例子来说，不管是最杰出的作品还是“平庸的”作品，都清楚地表明父权依然享有无可非议的威力，这种威力更符合于“旧制度”的社会现实而不是19世纪中期的社会状况。抒情诗和小说在交流模式功能方面的这种分配是否已超越了纯形式的范围，对于这一点尚难确定(在保持一家之主的地位及向这种地位发出挑战上，作为家长的父亲与其他任何方面的创始人没有什么不同，这一点需要讲述)。19世纪法国小说中父亲权威的极为丰富的互动模式在《作品中的父亲》一文中得到最详细的阐述。《曼泰亚》杂志出于意识形态批判的动机刊载了这篇文章，[②] 在其中，父与子的关系占有显著地位。经典小说的情节一般表现的是儿子反抗父亲并引起父权的施行，然后儿子“被引上正道”，最后他自己也成了父亲。现代小说则把这一情节颠倒过来，表现了没有父亲的儿子所遭受的苦难。这儿根据的是精神分析法的模式：“‘没有父亲’的儿子所遭受的苦难使他从这种死亡中解脱出来，让他为此而赎罪……并把他紧紧地同另一种死亡(在上帝身上永不消失)束缚在一起。”[③] 此文的分析清楚地表明，在互动模式中，权威的力量和声誉通过在已经

---

① J·斯托泽尔：《家庭功能的变迁》，参见注23，第343—369页。

② 《曼泰亚》季刊，第7/8期(马赛，1971年)，第13—138页。

③ 同上书，第19页。

言明的事情和未言明的事情(例如经济利益)之间的平衡而得到了加强。① 但是,作者并没有提及父爱,特别是"高老头"作为殉难者的角色(以父亲身份出现的耶稣)的那种互动模式。因此,上述那种儿子形象在这里就是第二次犯下弑父之罪。

假如人们认为,既然未曾提及父亲的作用,"家庭的温馨"这个互动模式在意识形态上便是倒退的话,那么,从另一方面看,当人们观察孩子的作用时,似乎又证明资产阶级的上层阶级具有进步倾向这种假定是正确的。我们的模式把家庭限定在母亲、父亲、孩子的三位一体上,即使提到更多的孩子,其数目也是很小的("那四个可爱的脑瓜",第 8 首,第 41 行)。这一有限的人数隐含着一个只有在历时态的考察中才会显现出来的规范。在 19 世纪,法国的社会结构发生了变化,家庭的社会行为中出现的巨大变化相对于平等原则中出现的变化毫不逊色。我这儿具体指的是从拥有不受限制的孩子数目(他们的出生被看作是很自然的事)的族长式家庭向资产阶级小家庭转变的现象。这种小家庭从 18 世纪末期开始便有意识地限制自己只生两个孩子。② 在前一种家庭中,不间断的出生和死亡(极

---

① "这样,父亲(他的身体:他所触及的、他所消费的、他所观察的)从表面现象的后面显出是由他的灵魂(他的尊严、荣誉、存在感)所构成的,他的灵魂是与他没有提及的存在的经济结构不可分解地联结在一起的",《曼泰亚》季刊,第 7/8 期,第 18 页。

② P·阿里埃:《19 世纪和家庭生活习惯的革命》,参见注 23,第 112—118 页。在巴尔扎克的《两位青年婚姻的回忆》中可以发现最好的例示:"德·勒太太写信告诉她的朋友路易丝,在我们的时代结婚,可以有 12 个孩子。而如果我们有 12 个孩子,我们不就犯了 12 次罪,造成了 12 次不幸吗?这不是意味着把可爱的人抛弃给不幸和失望吗?相反,两个孩子则意味着两次幸福,两次慈爱,两次与现行道德和法律相和谐的创造。"(第 18 封信,根据注 23 摘引,第 69 页。)但是,历史人口学领域的更新的研究已经确证,在法国大革命前的旧制度中就有计划生育。参见最近 A·香穆和 D·考方的《法国革命以前的节育》,载《年鉴》第 24 期(1969 年),第 622—684 页。

高的婴儿死亡率)的生物循环圈支配着家庭生活,妇女通常整个一生都充当母亲,孩子们受到极不平等的待遇(只有继承人才能在家里待得较久,其他孩子则不得不尽可能迅速地通过婚姻、从军、任神职等得到供养)。[①] 避孕法的普及使一个家庭两个孩子的新思想成为可能,这无异于消除了家庭的自然形态,人们对大家庭不再一味容忍,而是可作选择的了。这还意味着家庭可以通过离婚的法律手续而解体,或者通过相反的方法——收领养子而得到补充。换句话说,人们无需考虑任何神圣的约束或者血缘关系就能够改变家庭。[②] P·阿里埃的社会学研究表明,始于资产阶级家庭结构上的变化大约在 1880 年以后开始传播到农民和工人中去,妻子和孩子的社会地位得到空前提高。与此同时,一种尚不为人所知的情感释放了出来。自卢梭以来一直被看作自成一类的孩子们现在在一个新的亲密的环境中成长,呆在家里的时间更长了。这些孩子所获得的不再是专业技能,而是智力和道德教育。妇女摆脱了持续怀孕的沉重包袱,在日益增多的学校的鼓舞下,如今更积极地参与教育和家庭生活,但主要是在家庭事务方面,因为家庭事务的管理越来越多地托付给她了。鉴于这一社会过程,一种社会现实似乎确实是与"家庭的温馨"这一抒

---

① "家庭的父权是两个方面的妥协,即以夫妇的生育功能为一方面,以保存祖产和改善根据习俗和遗嘱成为继承人的孩子的条件的需要为另一方面。人们没有想到,如果少生孩子就可以克服那些难以超越的社会的和经济支出的困难。"《19 世纪和家庭生活习惯的革命》,第 115 页。

② "就这样,家庭的神圣性、社会性和制度性越来越少,而个人性则更多地为人们所创造和想望。在这种新的社会风气中,考虑到人们已经承认家庭是可以创造出来的,有人试图消解家庭,也就不再令人惊讶了。正是在这个时候,离婚似乎才不为人们所采纳。"同上书,第 116 页。

情模式中的"妇女的温柔天地"相符。然而,也不能排除这样的可能性,即文学作品把这一现实加以理想化,反过来却又忽视了家庭事实上和经济上对于父权的依赖。因为在"幸福在家庭内"这一理想的形象中,妇女和母亲对自己优越地位的信念由此可以得到肯定,同时,丈夫和父亲的潜在的利益在这种"家庭"内部和谐幸福的具体化中可能是秘而不宣的。

我们在这里不可能去探究"家庭的温馨"这一主题的文学史前史,尽管把这个主题的各种表现作为成功的资产阶级社会中的互动模式,同文学作品对 18 世纪上升的资产阶级所作的描述作一番比较,也许是十分诱人的。关于这一点,读者只需回忆一下席勒在《钟》这首在 19 世纪完全被忽视了的诗歌中所运用的那些生动的比拟就够了。不过,我们将考察 1857 年法国抒情诗的涵盖一切的交流系统,我们的范式就出现在这个系统之内,并以此结束本文。在建立这一共时态系统的过程中,我们引用了下列作品:维克多·雨果的《沉思集》,波德莱尔的《恶之华》,皮埃尔·杜邦的《诗与歌》和大约 200 首个别诗人写的抒情诗。所有这些诗都摘自 1857 年出版的杂志,这样共有约 700 首诗歌。A·许茨和 T·勒克曼的社会学理论为确定假设的交流系统与各个子系统和"相关轴"之间实际的连结规则提供了阐释框架。

在人的行为构成生活世界的过程中,有一个初始的前提,即生活世界的各个方面"是围绕着我的身体的'此处'和我的存在的'现时'而组合起来的"。而且,我把日常世界的现实体验为一个我与其他人(同代人)共享的互为主体的世界。[1]"此处—彼处"的情形把生活世界组织成我们周围的世界,"面对面"的情形则把生活世界组织成一个我在其中与其他人交往的世界。

"现时"的时间疆界能够把上述任何一种情形与"不再"和"尚未"这两个层面沟通，把过去和未来都包括进去。在这些层面上，社会实践的基本经验和它们所代表并传递的互动模式可以沿着三个相关轴来加以把握和展开。"此处—彼处"的情形构成了自我和周围世界的关系的基础，而且相互交错，从近处延伸到远处，从周围环境延伸到自然，进而延伸到宇宙。"面对面"的情形则构成自我和我的世界(同代人)的关系之基础。作为一切社会互动的原型，"面对面"的情形从通过"你们"和"我们"来面对面地体验他人，一直延伸到人类历史的集体主体。在这两个相关轴之间，个人的传记可以被理解为一种综合过程。这一过程使某种特定的社会环境和"同代人"变得完全可信和富有意义，这是通过一系列固定的阶段实现的。[②]这三个相关轴为一个意义的象征世界所贯穿，成为合法性的客观代表，它可以通过狂热的崇拜(宗教)、审美(在艺术中)和理论(在科学中)来表现自己。假如人们要研究如抒情诗这样的审美经验的特定媒介在历史生活世界的交流系统中的功能，他就必须注意到这一媒介所特有的选择性或视域。在我们的例子中，周围世界这个相关轴要比"同代人"的相关轴具有更多的成分，而传记的相关性则表现出巨大的差距。使事物变得合法的意义的象征世界则具有凡俗的教义问答手册的形式。

1857 年，日常生活现实或者说生活世界从"此处—彼处"的情形开始，把自身组织成为周围世界。但是，"此处—彼处"

---

① A·许茨：《相关的问题》(法兰克福，1971 年)，第 208 页；并参见伯杰/勒克曼(1967 年)，第 22 页起。

② 参见伯杰/勒克曼(1967 年)，第 92—93 页。

的情形仍然主要出现在由浪漫主义衍生出来的互动模式中。它的形成过程从"我"的基本关系——孤独和"与自然的和谐"(一致),到所经验的空间(散步/风景)和所经验的时间(一天中的24小时、四季)的接近,再到遥远的地方(波德莱尔的《相邀出远游》;《世外任何地方》)和宇宙性的视域(雨果的《夜倚窗棂》)。但是,作为所经验的周围世界大自然现在正与大都市和工业文明的新的现实形成对峙。对这新的现实,抒情诗要么以城市诗歌的方式加以采纳(如波德莱尔的《巴黎的忧郁》),要么把它作为"古老巴黎"的末日而加痛悼。这样的劳动世界,通常仍然可以从描写令人尊敬的职业角色的诗篇中看到,尽管皮埃尔·杜邦对里昂的丝绸工业的赞美(如《丝绸》)已经暗示到工厂劳动的环境和标准化的生活。[①] 正如我们注意到的,"家庭的温馨"这个次宇宙忽视了为生计而工作的现实,资产阶级的"家庭"依然属于周围世界中的浪漫主义的底层,人们把它体验为天然的恩赐。作为"我伸手可及的"最贴近的和最熟悉的"世界",它在这一相关轴上恰好与抒情诗相契合。

在1857年的抒情生产中,"面对面"的情形(现实从这种情形

---

① 皮埃尔·杜邦想为铁路这一技术进步的时代象征而唱赞歌,这是很有趣的。为了这样做,他求助于诗歌的这样一种样式,这种诗歌描述职业的角色,并仍然属于前工业世界。在《火车司机》(《歌唱》,第25页)中,他把火车头与想象中奔驰的骏马相比较来作描绘,因为他显然没有别的可以与他所知道的自然相联系的比喻供他利用:

把燕麦给你的骏马吧!
配上鞍、系上缰! 加鞭! 向前!
奔过桥梁,穿过拱门
它越过山峦、平原和峡谷;
没有别的马匹可与你并驾齐驱。

开始，把自己组织成为“同代人”）通常被限制在那种“我—你”关系中。这种关系被知识社会学称为“享有特权的另一位”。我们所选择的诗包容广泛，从诗人和恋人、情夫和情妇的那种基本的浪漫主义关系一直到父亲、母亲和孩子之间的家庭关系，并且还让处于社会等级制度边缘的那些人，如乞丐、瞎子、拾荒者或者妓女，偶尔也出现在视野范围内。“我—我们”的关系主要出现在喜庆生活模式中（像雨果的《泰雷兹家中的节日》；杜邦的喜庆诗；P·韦隆的《去圣克鲁的封斋前的星期二》），或者出现在具有政治色彩的抒情诗中（像杜邦的《工人之歌》）。集体的记忆则通过可以视作重大事件、榜样（像杜邦的《滑铁卢的重骑兵》）、正面的或反面的典型或一系列的殉难者（像雨果的《不幸的人》）这些历史的片断表现出来。这样一个视域，虽然完全局限于当政的资产阶级理想的秩序和利益，但至少有一点可以被称为突破，这就是波德莱尔为抒情诗发现了“民众”这个主题。或者更确切地说，他从一个闲荡人的角度（“民众的一分子”）发现并用诗歌证实了一种新的现代性的互动模式，即城市的群众。而雨果则仍然用道德主义的措词来描写他们，甚至把他们视为危险人物而加以抵制。

假如人们要了解意义的象征世界——它作为合法性的视域和代表，在“周围世界”和“同代人”的视域中抬高了互动模式——那么，人们就会遇到文学的媒介功能发生的一个变化，这一点已经由当代的文学批评表现出来了。人们注意到，古代史诗的一个突出任务——“谈论上帝”，现在已由抒情诗来承担。[①]维克多·雨果的《去维尔奎》回答了一个横遭不幸的父亲可能向“我们绝对相信的父亲”提出的所有问题。但是，它确实不是这类诗歌的唯一的例子。《沉思集》中有许多教诲诗，《恶之华》中也有一些倾向相反的教诲诗。这些诗可以用

来编纂一种凡俗的教义问答手册，几乎可以回答任何已经由基督的教谕解答过的问题。

凭借着展现出来的次宇宙，"家庭的温馨"这个互动模式将资产阶级生活的规范和价值加以理想化，从中创造出一种内在的幸福概念。传记的相关轴的各个固定不变阶段和起点可以用下列抒情诗的互动模式来表示，它们常常通过成对的对立词语来表达(缺少的项目用黑体表示)：

阶段	起点	规范
出生		
	婴儿	母爱，**父爱/权威**
童年		
	情夫，情妇	一对恋人
青年		
	结婚	
中年		婚姻/"家庭的温馨"
老年		
死亡		

考虑到我们范例中的地点价值，还必须注意到出现在 19 世纪的那些传记阶段的转换。虽然青年时代有别于儿童时代，但

---

① "……无论是史诗还是戏剧都不再能够谈论上帝。因此，把崇高的灵感高高地举到天空的将是抒情诗，正是抒情诗会充分表达在智力生活之上的心的生活，从而为中世纪粗略勾画的爱的统治作准备"，引自 1857 年的《法国期刊》(第 11 卷，第 299 页)的一篇文章。

是，从出生到死亡整整一生的时间（“人生便是从摇篮之谜开始，到裹尸布之谜告终”）[①]并没有依照年代顺序分割为各个阶段，而是依然由“青年”和“老年”之间的象征性对比贯穿着。与此相适应，我们列举了把孩童和青年这两个起点加以标准化的互动模式。一方面是女孩和情妇，另一方面则是“热恋之年”和婚姻、情妇和母亲。[②]因而，传记性的相关轴不仅显示了儿童独有的世界（对这一世界的发现，就教育学来说要追溯到卢梭，就抒情诗来说得回溯到雨果）的标准化，它还表明，卢梭使公众意识到，作为“第二次诞生”的青春期同时也被人们视为并标准化为一个延伸的自主阶段。[③]这一青春期的延长在抒情诗模式中找不到统一的表现形式。它的表现形式有从描写“初恋”到婚礼的诗歌，一直到描写婚姻[④]的散文作品。但是，它也包括了反向的表现，先描写“青春恋爱的绿色天堂”，再描写“充满黑暗的暴风雨般的青年时期”，最后描写进人而立之年并与“青春梦

---

① 维克多·雨果：《沉思集》，序。

② 皮埃尔·杜邦，“让那妈妈”（第2首，第一节）：

在生活中，我们不再停留在
大笑的爱的年纪。
……
从作为一个母亲和农民那一天起，
我们就有着别的事情要做。

③ 对此，参见J·H·万登贝格：《人生心理发展史》（巴黎，1962年），第31页和第4章。

④ 维克多·雨果把1843年2月15日的婚礼诗（《沉思集》第4首，第2节）的开头主题化，比作是从一个家庭到另一个家庭的通道：

去爱那爱着你的他，同他一块幸福生活，
——再见！——做他的宝贝，哦，你曾经属于我们，
走吧，我的有福的孩子，从一个家到另一个家，
带走你的幸福留下你的悲伤吧！

幻"告别。[1]作为最后提及的一个例子，亨利·康塔尔的《三十岁以后》把青春期描述为向老年的过渡。无论这首诗还是其他诗都没有把中年看成一个功成名就、生活严肃、既有成功又有挫折的阶段。它在传记性相关轴上的明显阙如，被人们如今已经熟知的"家庭的温馨"模式掩盖了。与此相适应的是，"母子"关系在传记的相关轴上应该被标榜为"母爱"，而父子间的冲突关系则不应该通过抒情诗媒介来表现。[2]这些省略正如过去没有提及父亲权威一样，证实了同一种诗歌的功能：通过诗歌表现出来的"家庭的温馨"这个次宇宙，作为第二帝国时期资产阶级社会的互动模式，能够弥补上述那些缺陷。因为"家庭"的概念以及它所具有的温暖和安全、需要的满足（包括经济上的满足）、自给自足的社团，以及由壁炉之火所唤起的礼仪等涵义，都具有理想化的特点。这一理想化要比只是一部小说或者乌托邦式地描写一种和谐的生活都显得扎实有力。因为在今天，它似乎能满足那些由于具有一种久远不复记忆的、神圣的渊源而显得合情合理的古老的欲望。[3]

---

① 波德莱尔：《无聊》；亨利·康塔尔：《三十岁以后》。

② 雨果：《婴儿》（第1首，第23节）；应该提到，由于传记体裁的缘故，父女关系是《沉思集》中最为重要的关系。

③ 在他出色的社会学分析中（《家庭功能的变迁》），J·施特策尔也要我们注意这一明显的理想。参见注23，第344页："家庭的基本价值体现在'休憩处'这一概念中。……它首先意味着温暖而安全的理想。它也提到家庭的经济作用：家庭是一个消费的组织。'休憩处'也是一个中心，这让我们注意到这样一个事实，家庭表达了聚集起来的思想，一种有等级的整合。因为必须提到'炉火'，当把家庭看作一个'休憩处'时，就含有全体成员的不间断的合作和忠诚的意思。最后，在我们的文化中，在火的概念与一个宗教观念之间有一种传统的联系：一个'休憩处'也是一个家庭的祭坛。从中也能看到，'休憩处'在价值等级的每一层次上都有其意思：愉快与不愉快的价值，生命与健康的价值，社会与精神的价值，最后是在'休憩处'这一概念中汇集在一起的宗教价值。"

附 录

蟋 蟀

[引自《同代人作品选》中《M·路易·达美的寓言和故事》,1857年版,自第578页起]

他是一只家里的蟋蟀,出生在壁炉架的夹缝间。厨房便是他的世界,从善良的祖先那儿继承下来的宽敞的洞便是他的卧床。你会说:"好一座宫殿!"好吧,不管是宫殿还是陋室,只要你感到舒适,那又有什么关系?从早到晚欢天喜地,从无半点口角生气。

全家吃饭时,每一个人都随意地聊天,甜蜜的幻想,无悔无憾的快乐——没有轻率的举止。晚饭以后就唱歌。我问你,隐姓埋名地过日子还有什么地方能比在壁炉台下过得更好?

蟋蟀妈妈每天一遍又一遍地说:"孩子们要记住,只有在家里才有幸福。"可是最小的那一个——哎!他任性又顽皮,一个人悄悄地溜了出去。他想散散步,到窗口去散一会步,就那么一会儿。也是命该如此,恰恰在那时,窗子大开。他定睛

往外看，阳光真灿烂，世界多美好，奇花异草，遍地果实，好一个神话天地！一眨眼的工夫，他爱上了这个世界，一纵身跳进了田野。

那儿，户外的蟋蟀热情地接待他，他们还挖苦取笑他的长相和身上带着的厨房油烟味。他们唱着、跳着跑到山上，又冲下山谷。这位出逃者对这里的一切都感到新鲜，他笑个不停，唱个不停。笑够了，唱够了，他开始定下神来思考。人们说，聪明人同他的行径正相反。他对自己的内心审视一番。这一番内省，我的天哪，使这小蟋蟀痛苦万分。

他再也不唱，再也不笑，再也不在田野里戏耍；赤日炎炎，他一步也走不动了。他那些欢快的游伴要回家去，便对他说："出了什么事啦？""我的姐妹们，我想家了，我的回忆把我带回到父亲的壁炉边，那智慧之家。都怪我年纪轻轻、胡思乱想，落到了流浪他乡。哎，谁能告诉我回家怎么走？家庭的欢乐是无法形容的乐趣！——理解这些欢乐的人是幸福的，享受这些欢乐的人则更加幸福。"